د. أحمد علي محمّد

# المحور التجاوزي في شعر المتنبي

دراسة في النّقد التطبيقي

# مقدمة

لم تكن الدِّراسات الكثيرة والمتنوعة التي تناولت المتنبي وشعره، قد وقفت وقفة متأملة عند سرٍّ تفرده والسبب الحقيقي الكامن وراء شهرته، والدافع الذي جعله يشغل كُلّ هذه المساحة في الذاكرة الأدبية، بل حشدت جهودها لإبراز القضايا المتصلة بشعره وبشخصيته وتاريخه الأدبي، ووصف ما نجم عن مذهبه الفني من خُلفٍ واسع في المجال الأدبي والنقدي، ومع أنّ المتنبي وشعره قد حظي بأربع دراسات مهمة في العصر الحديث قدّمها كلّ من محمود شاكر وطه حسين وعبد الوهاب عزام وبلاشير[1]، إلا أنّها لم تقدم أمثلة تطبيقية للقارئ تسعف بتمثل سرّ تفرده، بل اهتمت بالأخبار وتحليلها، والظواهر ووصفها، والأحداث ومؤداها، لترجع جملة الأسباب التي غدا المتنبي في إثرها شاعراً مبرزاً إلى تفوقه على أقرانه من الشعراء بما انطوى عليه شعره من قوة وحسن صياغة وجودة سبك وتنوع شديد في المواقف، وإحساس لا مثيل له بالتفرد، وجعلت سرّ عظمته يتركز في ثقافته واطلاعه وذكائه وخرقه المعهود وتجاسره على الثوابت التي حكمت الفنّ الشّعري في عصره، فبزَّ بشعره سائر الأقران وتفوق في صناعته تفوقاً لم تشهد مثله عصور آداب العربية على الإطلاق، وقال قوم: إنّ شهرة المتنبي وليدة الظروف، أو إنّه صاحب دعوة، وحامل رسالة، أو داعية، ومتمرد نازعته نفسه للملك، ومدفوع للزعامة والرئاسة واسترداد حق سليب، فهو من نسب شريف لم يعلن عنه، ظل يكافح طوال زمانه لبلوغ هدف كان قد طواه في نفسه، غير أنّ شعره قد كشف النوازع وأزال الحجب، فلقاؤه بسيف الدولة كان لهدف، وذهابه إلى كافور لهدف أيضاً، ومنصرفة إلى خراسان ينصب في بلوغ الهدف نفسه الذي لم يتهيأ له بلوغه في سيرته الماضية مع سيف الدولة أو كافور، ونزع مَنْ درس شعر المتنبي إلى بعض الشواهد الشعرية عنده للاستئناس بما قاله خصومه من النقاد فحظيت كتب السرقات باهتمام المحدثين ثم ألفت كتب كثيرة على الكتب لتؤيد ما ذهب إليه القدامى من أقوال إزاء شعره، فبينوا الموانع التي أراد منافسو أبي الطيب إبرازها للحدّ من تفوقه تعينها المصادر بجرأته على اللّغة وغلوه في تقدير ذاته

[1] المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا لمحمود شاكر، وكانت أهم محاور كتابه (نسب المتنبي، وحديثه عن جدته، وعلويته، ونبوته، وحسبه، وحياته في الكوفة ورحلته إلى الشام...)، مع المتنبي لطه حسين وفيه (نسب المتنبي وعلاقته بأمراء عصره، وعلاقته بسيف الدولة وكافور)، ذكرى المتنبي بعد ألف عام لعبد الوهاب عزام (لم يجز الموضوعات التي ذكرت آنفاً)، أبو الطيب المتنبي لبلاشير وهي دراسة في تاريخه الشعري.

وسطوه على نتاجات غيره من الشعراء، ومن هنا تولدت الإشكالية في الحكم على قيمة شعر المتنبي، وقد حفل الدّرس الأدبي بها وشغل النّاس بتفنيدها، لهذا كان المتنبي ولا يزال من الشخصيات المحيرة، ولعلّ أهمّ سؤال نقدي يحاول هذا الكتاب إطلاقه يدور حول قيمة شعره من خلال النماذج التطبيقية التي تعنى أكثر ما تعنى بالمناحي الأسلوبية، بوصف المتنبي من أكثر شعراء العربية عدولاً عن الأصول، وأعظمهم تجاوزاً عن الصيغ الفنية الثابتة، كما أنّ شعره يمثل حالة من التواصل الأدبي تدل على صمود النّص الذي أنتجه بصورة لا مثيل لها على الإطلاق، من أجل ذلك أتوهم أنّ ما سار من شوارد أشعاره ونوادر أمثاله على الألسنة في العصور المختلفة يعدل مجموع ما يتمثل به المتمثلون من تراث سائر الشعراء، وهذا هو الرصيد الإبداعي الحقيقي للمتنبي، وهنا يتمثل حضور شاعريته، حتّى أيقن الناس أنّ ما قاله المتنبي يصلح لكلّ الأزمنة، ويعيش في كلّ لحظات الدّهور، ولم يكن بحال من الأحوال محصوراً في بيئات المثقفين وصفوة المتعلمين ومباحث المختصين، بل كان للعامة نصيب وافر وزاد جيد من أقواله التي يحسن تداولها والتمثل بها، فحكمه موضع اعتبار وتصديق على الدوام، وكم مردد لا يزال ينشد قوله:

**على قَدْرِ أهلِ العزم تأتي العزائمُ     وتأتي على قدر الكرام المكارمُ**

بمعنى آخر، تريد هذه الدراسة أن تنزع ما علق بنصوص المتنبي من أحكام جانبية، وتخلّصها من الحكم النّقدي المرتبط بظروفه التاريخية والنّفسية، في محاولة لتفسير عبقريته الشّعرية من النّاحية الأسلوبية والجمالية ليس غير، منطلقة من فكرة واضحة أنّ المتنبي وغيره من صُنّاع الفنّ لم يبلغوا ما بلغوه إلا باللُّغة، وهنا تكمن شاعريته ويتحدد سبب شهرته، ويتركز صنيعه وذلك بعدوله عن الأنساق المألوفة على صعيد الدّلالة، وعلى صعيد الصياغة الشّعرية، وعلى مستوى استخدام اللّغة فنياً أو مجازياً، متحللاً أحياناً من العُرف اللّغوي والقاعدة النّحوية وربّما من التقييدات البلاغية عامةً، وحتّى لا يحسب القارئ أنّ التجاوز بحدّ ذاته مؤشر إبداع، والخروج على الثوابت في الفنّ دليل شاعرية وتميز، حصرنا محور التجاوز عند المتنبي بحدود التلقي والاستقبال، والسبب في ذلك أنّ التجاوز أو العدول لا قيمة له ما لم يحظَ باعتراف المتلقي، وأعني بالمتلقي الناقد المميز الذي يستطيع إدراك آليات التجاوز وقيمتها الفنية في تشكيل النّص، ومن ثم يعي أبعاد التجاوزات وأثرها في تطور فنّ القول في هذا الباب أو ذاك، ويتفهم أصلاً الدوافع الموضوعية للتجاوز، ويقدّر الشروط الفنية لهذا الصنيع على مستوى النّحو واللّغة والبلاغة، وسائر القواعد الناظمة للفنّ الشعري عند العرب.



# الانحراف الدّلالي (الدّلالة الشاردة)

**١ ـ مسوغات التجاوز:**

إنّ الإبداع بعامة محكوم بفكرة القصد والإنجاز، فالأديب عادةً يخضع لضرورات فنية تستحكم فيما يريد تبلغيه للآخر. إنه بكلمة أخرى يحار في التوصيل، ويخشى من خداع الوسائل، وهو لا يعاني في الحقيقة حين يصمم أهدافه، ولا يُقهر حين يصوغ أفكاره؛ لأنّ كلّ ذلك يُنجز ذهنياً، وهو ما نصطلح عليه بالفكرة التي تتجسد في مادة القول فيما بعد، وهذه الفكرة بمعنى نقدي هي ما يريد المؤلف قوله، غير أنّ ذلك لا يمكن أن يتوشح بالقالب الجميل المؤثر الذي يجذب السامع دون قدرة فنية فريدة من شأنها أن تضع الغاية أو القصد في الإطار المناسب. والمبدعون يعانون عادة وهم يختارون القوالب الفنية لتبلغ بهم الغايات التي يرمون توصيلها إلى المتلقي، ومن شأن الأديب الذي ينزع إلى التفرد في التعبير عن مقاصده مواجهة الإحساس المستمر بأنّ اللغة لا تستطيع أن تنهض بمعانيه وتفي بمقاصده، إنّها بمعنى آخر عاجزة عن الوفاء بحاجاته الإبداعية، أو أنّ مَنْ تقدمه استنفد العبارات الفنية فلم يبق لـه سهم في السبق والتفرد، إذ هو مسبوق إلى كل كلمة قبل أن يحملها أدنى معنى، وقد قيل في هذا السياق: لم يترك السابق للمتأخر معنى، فإذا كانت المعاني التي تتوسع بتقدم الأزمنة قد نفدت، فماذا يقال عن الصيغ والمفردات المحدودة؟ هل يمكن أن تتسع على الدوام لخطرات الوجدان وومضات أفكار المبدعين؟

إذن الصراع متولد من الإحساس إزاء قصور اللّغة، ومع ذلك لا محيص للأديب إلا أن يقول ما يريده من خلال إمكانات اللّغة المحدودة، ثم يتولد صراع آخر بين ما يريد الأديب قوله وما قاله بالفعل، وعليه يتضاعف الإحساس بعقم النتاجات الأدبية التي ترضى بكلّ ما هو معاد على مستوى اللّغة وعلى مستوى

الدّلالة، في حين ينزع المتميزون إلى التخطي والتطاول على الأعراف في محاولة للتعبير عن خصوصيتهم في مجالات متعددة.

### ٢ ـ مشكلة التوصيل:

هنالك فرقٌ حدده المهتمون بدراسة الخطاب الأدبي بين علم الدّلالة والسيمياء، فقالوا: "علم الدّلالة هو الذي يبحث في البناء التركيبي للجملة لبيان مقاصد المتكلم، ويكشف عن المعنى الذي ينطوي عليه الكلام"، أمّا السيمياء فهي علم دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة"[١]، ويشّف هذا الفارق عن معرفة عميقة بالنّسق المعرفي الناجم عن فهم طبيعة التخاطب نفسه، إذ هنالك خلط واضح بين المفهومين عند كثير ممن يعمل في حقل الدراسات الأدبية واللّغوية، ولا سيما حين يعدون اللّغة ذات طابع إشاري فحسب، فتغدو لذلك موضوعاً للسيمياء. والواقع أنّ اللّغة بيانية إلى درجة يتعطل فيها الجانب الإشاري إلى أقصى ما يعنيه التعطيل المقصود بالسيمياء أحياناً، فاللّغة التي هي أداة تخاطب رمزي أو صريح لا تلعب دوراً إشاريّاً بالضرورة، لأنّ المنطوق عادة له مؤدى بياني، وغاية المتكلم الإفصاح مهما تعرض الملفوظ إلى إكراهات وضغوطات بلاغية لحذف مجمل الكلمات التي من شأنها أن تقهر عنصر الإيجاز، لتصهر القول في قالب موجز أو تلونه بضروب من الاختصار والحذف والتكثيف والترميز لسبب بسيط هو أنّ الفهم الذي ينجم عن التخاطب اللّغوي يستدعي استرجاع المحذوف، وفك الرّمز اللّغوي، وإرجاع المختصر إلى المجمل، واسترداد العناصر الملغاة من المكثف، لتحقيق الفهم، وحتّى الطبيعة الإشارية للّغة التي تحتملها بعض الصيغ اللّغوية كالضمائر وأسماء الإشارة والظروف وغيرها مما يختص بالإشارة إلى الحدث لا تقوم بنفسها في عملية الفهم، فإذا سأل سائل أين فلان؟ قيل له: هناك، فإنّ المراد بكامل هذه الإشارة شيء وافٍ وإن لم يتمه الملفوظ، وضرورة الفهم تستدعي العبارة بتمامها:"فلان قابع هناك"، إذن هذا المستوى دلالي فحواه الإشارة إلى المعنى مع ما يواكب هذا الصنيع من رموز لغوية مذكورة أو غائبة، في حين أنّ الجانب الإشاري أحيانا لا يحمل المعنى بوساطة المنطوق، إنّما قد يعزّ على المتكلم أحيانا استعمال اللّغة لهذه الغاية، فيعمد إلى الجانب السيميائي الإشاري بالمعنى الحسي لا المجرد، فتتعطل لغة الكلام لتحل محلها الإشارة، عندئذ تخرج اللّغة من كونها موضوعاً للسيمياء لتغدو الإشارة أو الحركة

---

[1]. ريكور (نظرية التأويل) ص: ٤١.

أو السلوك أو اللافتة أو السهم أو أية وسيلة غير اللّغة المنطوقة مجالاً للتعبير الثري عن موقف من المواقف، ومن الطريف أنّ المتنبي على الصعيد الإشاري كان كثيراً ما يعطل اللّغة، أو ربّما كانت تخذله في التعبير عن المستويات كافة فيستغني، وهو الشاعر، عن بعض الكلام ليقوم الشّعر عنده على جانب إشاري سيميائي، ودليلنا على ذلك قوله[1]:

| | |
|---|---|
| **١. بأبي الشُّموسُ الجانحاتُ غواربا** | **اللابساتُ من الحرير جلاببا** |
| **٢. المُنْهِبَاتُ قلوبَنَا وعُقُولَنَا** | **وجناتِهِنَّ النَّاهباتِ النّاهِبا** |
| **٣. النّاعماتُ القاتلاتُ المُحييا** | **تُ المُبدياتُ من الدّلال غرائبا** |
| **٤. حاولنَ تفديتي وَخفْنَ مُراقباً** | **فوضعنَ أيديَهُنَّ فوق ترائبا** |

في هذا الشاهد يمكن الفصل بين الإشارة واللّغة، إذ اللّغة اكتفت بوصف الموقف المجمل، وقد جاء ذلك الوصف في ثلاثة أبيات، في حين انطوى البيت الأخير أو الشطر الأخير منه بالتحديد على إشارة غير لغوية، فاللغة في الأبيات الثلاثة وصفت لنا مشهداً يدور حول لقاء المتنبي جماعة من الحسان، وقد بالغ في الثناء عليهن حتى جعلهن شموساً في وقت الغروب، ثم ألبسهن الحرير فزادهن جمالاً على جمال، إضافة إلى ما انطوين عليه من محاسن الصفات كالنعومة والدّلال وغير ذلك، وهذه اللّوحة الرائعة التي رسمها لم يفسدها شيء مثلما أفسدها الرّقيب الذي ظهر فجأة، فراع الحسان وقد عبرن عن ذلك الروع بوضع أيديهن فوق صدورهن، وعليه فهم المتنبي على الفور أنّ ثمة من نغص عليه اللّحظة السعيدة في أثناء لقائه الجميلات، فنقل الإشارة البليغة في تأديتها المعنى دون حاجة إلى الكلام. إنّ النظرة الكلية تبين أنّ المتنبي في هذا الشاهد كان يقارع الصيغ اللّغوية ليصوغ خطاباً فريداً ينقل من خلاله كامل ما تضج به نفسه من تفصيلات التجربة، فقبل أن يعمد إلى الإشارة امتحن الصيغ اللّغوية، لكن اللّغة لم تطعه ولم تنقد له بدليل أنّ الأبيات الثلاثة مغسولة من الأفعال، أي من التعبير الاعتيادي الذي يُخرج الكلام في صورة أسماء وأفعال، فمحور الاستبدال لديه في لحظة التوهج الشعري لم يسعفه إلا بالصيغ الاسمية، انظر إلى الأبيات الثلاثة الأولى لا ترى فيها فعلاً واحداً، والضغط على ذلك المحور أدى إلى نوع مضاد من الاستجابة لتأتي أربعة أفعال متوالية في البيت الأخير، ومع

---

[1].المتنبي (ديوانه) بشرح العكبري ص: ١٢٧/١

هذا الانقلاب المفاجئ، أي الانتقال من الاسمية إلى الفعلية، إلا أنّ اللّغة لم تعطه الحرية ليتّم صنعيه في توصيل كلّ ما يستلزمه الموقف. إنّ اللّغة هنا توقفت عن الأداء لتحل محلها الإشارة[1]، وهذا دليل قدرة على التّمام، وقد ظنّ نفر من النقاد أنّ من شأن المتنبي مقارعة الصيغ اللّغوية، فإن أطاعته استعملها وفق القاعدة، وإن عصته حطم القواعد وخرج على العرف، وهذا حكم منقوص لأنّ اللّغة قد تكون عصية حتّى على شاعر كالمتنبي.

وهذا الجانب في شعر المتنبي لا يعدُ عدولاً عن النسق اللّغوي، أو هو من ضروب الانحراف الدّلالي الذي اخترق فيه المعهود فحسب، وإنّما هو انزياح من نوع آخر لأنه يجوز اللّغة إلى حيز السيمياء في محاولة لنقل كامل ما ينطوي عليه الموقف من تفصيلات قد لا تستطيع اللّغة نقله، فلهذا عمد إلى الإشارة التي جسدت معنى فائضاً لم يكن بمقدور اللّغة نقله بهذه الدقة أو بتلك الخصوصية، أو ربما بالسرعة التي تتطلبها اللحظة الجمالية وحيثيات الموقف، والمتنبي بهذا الشاهد يعبر عن إمكانات غير لغوية ينقلها خطابه الأدبي إلى المتلقى ليحمله إلى قلب الحدث، وينقله بسرعة خاطفة ليمتزج بالدّلالة دون أن يعطيه فرصة وافية ليسأل عمّا إذا كان هذا الانصهار بين اللغة بطبيعتها البيانية والإشارة بطبيعتها الآنية أمراً جائزاً أم لا، وهذا الاختراق المعرفي هو موضع الإبداع الحقيقي، أي ذلك الصنيع الذي لا يمكننا من مجرد القياس بين التجاوز والأصل، لعجزنا عن تحديد الأصل وموضع التجاوز في آن.

### ٣ ـ الدلالة الخبيئة:

لا أستطيع القول إنّ الصنيع الذي يقدمه المتنبي في المثال السابق قائم على قصدية ما، لأنّ هذه الإمكانية متوافرة لكل من يريد أن يرسل معانيه بوسيلة غير لغوية، لكنه على صعيد الشعر يمثل ثراء ونزوعاً إلى التميز والتعبير عن الخصوصية، ولاسيما أنّ المبدعين كما قلنا يصارعون القوالب الشّعرية الموروثة للتعبير عن تميزهم، كما يعانون معاناة شديدة لاصطياد المعاني النادرة التي لم يتطرق إليها السابقون، والمتنبي على رأس الشعراء الذين انحازوا إلى الدلالات

---

[1] تشير جوليا كريستيفا إلى معنى قريب من ذلك في قولها: "لكن هناك تراجعاً آخر لموقع الكلام، إذ يعود النص باستعادة أخرى في اللحظة التي يصمت فيها الكلام..." (علم النص . ترجمة فريد الزاهي، ط١ دار توبقال . المغرب ١٩٩١) ص: ٣٩.

التي تعد خبيئة تلك التي لا تطولها تأملات النقاد الذين أشاروا إلى عيوب المعاني في شعره كما في قوله في رثاء أم سيف الدولة الحمداني[١]

**١. وهذا أوّل الناعين طراً لأوّل ميتةٍ في ذا الجلالِ**

**٢. كأنّ الموت لم يفجع بنفسٍ ولم يخطر لمخلوق ببالِ**

**٣. صلاةُ الله خالقنا حنوطٌ على الوجه المكفن بالجمالِ**

**٤. على المدفون قبل الترب صوناً وقبل اللّحد في كرم الخلال**

ما أثار خصوم المتنبي في هذا الكلام قوله "الوجه المكفن بالجمال" فقيل: ماله ولهذه العجوز يصف جمالها، فتبينوا شيئاً من سوء الأدب في ذلك، إضافة إلى أنّ موقف الموت لا يستدعي الإشارة إلى الجمال، والمتنبي بحسب هذا البيت خارج على العرف الذي يستلزم البكاء والتأسف أو الندب والتأبين والوعظ والدعوة إلى التصبر وغير ذلك من المعاني التي جرت في موضوع الرثاء. إذن الشاهد فيه عدول وانحراف عن النسق، وهو من الشّعر الرديء بحسب رأي من قاسه بالنماذج التي تتوخى المعاني الجارية في طباع الشعراء إزاء هذا الموضوع، غير أنّ جماعة من النقاد حملوا القول الآنف على جهة الإشارة مثلما ذهب بعض شُراح الديوان كالعكبري الذي فهم من البيت أنّ المتنبي أشار إلى أنّ الموت لم يغير جمال المرأة، فكان جمالها بمقام الكفن كما أراد أن يجعل الحنوط وهو الطيب مع الصلاة والرحمة، بمعنى أن تكون الرحمة بمقام الحنوط لأنّ العادة لم تجرِ على ذكر الطيب أو الحنوط في هذا السياق، وأعتقد أنّ المتنبي في هذا الشاهد أراد كسر النسق الشّعري على الصعيد الدّلالي في هذا الموضوع ليس غير، بما فيه قول منصور النّمري الذي زعم بعض النقاد كابن وكيع أنّه مأخوذ منه وهو قوله[٢]:

**تحياتٌ ومغفرةٌ ورَوحٌ على تلك المحلّةِ والحلولِ**

---

[1] المتنبي (ديوانه) ص: ٣ /٢١٣.

[2] ابن وكيع (المنصف) ص: ٢٥٥.

فعمد إلى استبدال ما هو غيرُ مألوف بما هو مألوف، فالمألوف هو الحنوط والكفن، وغير المألوف أن تكون الصلاة حنوطاً، والجمال كفناً، فإذا كان الحنوط يزول، والكفن يبلى، فإنّ الرحمة دائمة والجمال سرمدي، والشاعر قد جعل ذلك على الإطلاق عبر الدّلالة الكلية للأبيات. ففي إشارته في البيت الأول إلى الجلال، "لأول ميتة في ذا الجلال" وفي البيت الأخير قوله: "صوناً" و"كرم الخلال" نزوع واضح إلى اعتبار المُثل التي كانت تتحلى بها المرثية باقية لا يطولها العدم، لهذا كان البيت الأخير قد حمل تصريحاً لما كان مضمراً في الأبيات السابقة، وظهر من خلاله القصد، غير أنّ بعض النقاد كابن وكيع حين تقصى مسألة السرّقات في شعر المتنبي أقام الأحكام النقدية على شواهد مفردة ومعان معزولة عن سياقات أشمل، من أجل ذلك لم يدرك المعنى الفائض الذي يتركز في ناحية من الشاهد، وليس ببعيد أنه عمد إلى إقصائه ليثبت الشبهة التي تشي بإلغاء التفرد أو الخاص الذي يريد المتنبي ملامسته من خلال عدوله عن النسق المألوف، من أجل ذلك كان ينتزع مفردة من منظوم أو بيتاً من قطعة حتى يظهر المتنبي للمتلقي أنّه في هذا الموضع قد تجنب الصواب ووقع في المحظور، إضافة لإظهاره سارقاً من النّمري أو غيره لأنّه كشف طرفاً من كلمته قد صادفت شبهاً بكلام السابقين، وفي ذلك جور واضح، والنقد الحديث لا يعنيه أن يقيم الحكم على الشواهد المفردة ما دام يقلب النظر في المقاصد ويسترد ما هدر من المعاني الفائضة في النصوص التي كانت مدار تساؤل وخلاف على الدوام.

### ٤ ـ توليد الدلالة:

إنّ العدول الدلالي في شعر المتنبي باب واسع جداً، ولعل في الأمثلة القليلة التي نضربها هنا ما يغني عن الإحصاء، وهدفنا من الانتقاء تسليط الضوء على ما هو بارز لتأكيد سرّ تفرد المتنبي، من أجل ذلك كانت المعاني المحدثة في شعره شواهد حاضرة على الدوام لتبيان ما انطوى عليه شعره بعامة من تميز، فشعره عامة ينم على مقدرة بالغة في التوليد، كما أنّ لديه طاقة لا تحد لتأسيس المعنى الذي وإن وجد شبيهاً عند متقدميه إلا أنّه قد تعلق به وصار من الرّسوم الفنية والموضوعية التي أوجدها بالصورة التي نقرأها في قوله [١]:

---

(1) المتنبي (ديوانه) ص: ١ /٤٨.

١. أمِنَ ازديارَكِ في الدّجى الرّقباءُ إذ حيثُ أنتِ من الظلام ضياءُ

٢. قلقُ المليحةِ وهي مسكٌ هتكها ومسيرُها في الليل وهي ذُكاء

٣. أسفي على أسفي الذي عن علمه فبه عليّ خَفَاءُ

٤. وشكيّتي فَقْدُ السّقام لأنّه قد كان لما كان لي أعضاء

٥. مثلتِ عينَكِ في حشاي جراحة فتشابها كلتاهما نجلاءُ

نطلع من خلال هذا الشاهد على المعنى المُحدث الذي تشي به سائر الدلالات المتناسقة إلى الدّرجة التي تُظهر أنّ المتنبي لا يروم الإتيان بمعنى فريد مفرد، وإنّما هنالك سياق تتركز فيه جملة من الدلالات التي تشي بالتفرد، والسبيل لبلوغ هذه الغاية واحدة عنده وهو تجاوز المحدود إلى اللامحدود، والخروج من الضيق إلى المتسع، ومن الخاص إلى العام، ثم نلحظ حركة ارتدادية تنبثق من النسق ذاته لتقلب المفاهيم المعروفة لهذا المعنى أو ذاك، وهذه مسألة تخاطبية تريد إيجاد رصيد معنوي لدى المتلقي قبل كلّ شيء، فإذا أردنا تحديد المعاني جرت بنا الدلالات إلى المتسع، وإذا رمنا الحصر انفلتت منا المعاني إلى الشمول، إنها سلسلة لا تتناهى من الدّلالات الخارجة أصلاً عن التقييد، من أجل ذلك يصعب أن نصوغ مطلبنا من النّص بسؤال مفرد، فالنّص لا يعترف بما نمتلك من أفق توقع، وإنّما يجيب عن تساؤلاتنا بإجابات ليست متوقعة، لهذا لابد من وضع قناعاتنا إزاء تفرده موضع تعديل على الدوام، وهذا بالضبط ما يريد النص توصيله إلينا، إننا لا نعرف كيف نصنف العبقرية الفذة التي تتجلى من خلال شواهد أبي الطيب الجميلة، لأنّ كل شاهد يعبّر عن لحظة إبداعية مختلفة عن غيرها، ومتميزة من نظائرها، إذْ هنالك لمحات نطولها من خلال كلّ ذلك، إنّها لمحات تزفّ إلينا شعوراً بالجمال الرائع وكفى. فلنعد إلى موقف الغزل في الشاهد السابق الذي يمثل انحرافاً واضحاً عن أنساق التعبير في هذا الموضوع، إذ تبدأ مسافة الانحراف بالتشكل مع الاستعمال المجازي للّغة في قوله (ضياء) وفعله (ضاءَ) فقد أراد المصدر لا الفعل، وهذا الاختيار ليس عبثياً ولا سيما حين نعلم أن الضياء لا يكون إلا للشمس، لقوله تعالى ﴿هو الذي جعل الشّمس ضياءً والقمر نوراً﴾[١] وأراد هنا أن يعقد صلة بين ضياء الشمس وبياض الحسناء، لأن البياض ضياء في الواقع، واختياره الضياء بدلاً من النور يوجه الفهم إلى الصورة الباهرة التي أراد فيها أن يجعل الحسناء، شمساً وليس قمراً، وهذا ما يدل عليه قوله في

[1] سورة يونس آية ١٠.

البيت الثاني (وهي ذكاء) بكل ما يوحي إليه هذا التركيب من مبالغة، في محاولة لتأسيس انزياح بصورة شاملة لم يتقبلها بعض النقاد من النابغة حين شبه ممدوحه بالشمس في قوله[1]:

**كأنّك شمسٌ والملوكُ كواكب إذا طلعتْ لم يبدُ منهن كوكبُ**

ومع أنّ النابغة رعى الفارق الموضوعي بين المشبه الممدوح والمشبه به الشمس بالأداة (كأن) ليفهم من ذلك أن ثمة تباعداً بين الطرفين، مع وجود وجه شبه بينهما، إلا أنّ الاحتجاج، ظل ذا معنى حين نتكلم على المبالغة في التعبير. والفارق الجوهري بين شاهد النابغة وشاهد المتنبي هو أنّ المتنبي أسرف في المبالغة[2] حين ساق التشبيه على الجهة التي دعته إلى حذف أداة الشبه فقال: (وهي ذكاء) مستفيداً من الإمكانات الفنية للبلاغة التي تعد هذا الضرب من التشبيه بليغاً.

وأمر آخر يُبرز الاختلاف بين الشاهدين أنّ النابغة على تقدمه قد شخّص صورة مفردة في سياق لم يصب حظاً من المبالغات المماثلة، مما لفت النظر إلى هذا التشبيه الذي أشبه الخال الذي في الوجه من جهة البروز والوضوح، في حين أنّ المتنبي قد ساق تشبيهه في سيل جارف من المبالغات والتجاوزات على صعد مختلفة دلالية وصوتية، لهذا يلحظ المتلقي أنّ المبالغة هنا لا تأتي إلا عبر المجمل وعبر سلسلة لا تتناهى من التعابير المضخمة أو الجديدة التي تصدم الإحساس بكلّ ما هو غريب فريد.

وما إن يستقيظ ذهن القارئ ليعي مقدار المبالغة في قوله (وهي ذكاء) حتّى يغرق في مخاض أعمق، ومعنى أغرب، ليجد نفسه في سلسلة من التجاوزات، فيستسلم أخيراً مقراً بأنّ ما يقوله النص حري بالإعجاب والتقدير.

إنّ الحال التي يجسّدها النّص في كلّ معنى مفرد تشد المتلقي إلى الهدف الذي يرمي في نهاية الأمر إلى أنّ المتنبي مسكون بالتجاوز، ففي البيتين الثالث والرابع تأكيد لهذه الناحية، إذ يورد في البيت الثالث أنّه يأسف على الأسف، ففي

---

(1) النابغة (ديوانه) ص: ٣٦.

(2) المبالغة كما يقول القاضي الجرجاني: مذهب عام عند الشعراء المحدثين والقدماء على حد سواء، والناس مختلفون فمنهم من قبلها ومنهم من ردها. (الوساطة ص: ٤٢٠).

الأسف الثانية إحالة على ذهاب العقل، بدليل قوله دلهتني، والمدله من أذهب العشق عقله فغدا معطلاً، ليستحيلَ عبئاً ثقيلاً على جنبه، لا بل أصبح يعمل عملاً معاكساً في العشق، ليغدو المعنى، إنني أسف على ذهاب عقلي، الذي غدا عضواً معطلاً فزادني خفاء وجهلاً، وهو الذي خلق للعلم والمعرفة والشعور.

وفي البيت الرابع يشتكي المتنبي من انعدام المرض (وشكيتي فقد السّقام) والمرء عادة لا يشتكي من انعدام المرض، وما يشتكي منه هو أن يكون مريضاً، وكأن المتنبي يشتاق لعودة السقم فبعودته يرجع له الإحساس، إذْ هو في حال أسوأ من حال المريض، إنه فاقد الإحساس بكل شيء. ثم تأتي الصورة متوجة كلّ هذه التجاوزات ليغدو الموقف كلّه محكوماً بخرق المعتاد على الصعيد الدّلالي، ففي البيت الأخير يقول:

**مثّلتِ عينَكِ في حشايَ جراحةً فتشابها كلتاهما نجلاءُ**

فقوله (مثلت) بمعنى (صورت . نقشت . رسمت) وهو فعل سار يبعث على الإحساس بالجمال الممتع لدلالته على فعل فني، ثم يذكر في عجز البيت (نجلاء) وهي صفة جميلة للعين، لأنها تشي بالسّعة، وهذا أمر ممتع أيضاً بحكم العرف، غير أنّ المتنبي وضع ما هو ممتع في إطار مؤلم، فجعل التمثيل أو التصوير في الفؤاد، ثم جعل اتساع الجرح الذي أحدثته الحسناء في قلبه متسعاً باتساع عينها، فإن كان التصوير ممتعاً إلا أنّه هنا اكتسب دلالة موجعة لأنّه تجسد في صور جرح واسع في الفؤاد، وإن كانت العيون الواسعة مستحبة إلا أنّها هنا مؤذية لأنّها وسّعت الجرح في القلب. وفي كلّ ذلك تأكيد أنّ انزياحات المتنبي على المستوى الدلالي تمثل سلسلة متشابكة من العلاقات غير المعهودة التي يدركها المتلقي الناقد ويحسن تقدير قيمتها في سياقها الصحيح.

إنّ تركيز القول في تجاوزات المتنبي على الصعيد الدّلالي، يستلزم تبصراً واسعاً بأنماط التقبل الشعري أساساً، فالمتلقي بما يمتلك من "أفق توقع" إزاء ما يمثله شعر أبي الطيب لا يتبع قاعدة محددة أو وضعية معينة، وهذه مشكلة برزت في البدء مع الجمهور المتقدم الذي تلقى أشعاره، وفق مقتضيات الوعي بما تنطوي عليه العبارة الشعرية من تجسيد اللحظات الجمالية أو السارة التي تبعث في النفس المتعة المختلطة في كثير من الأحيان بالإدهاش، وهنا يمكن أن تسقط

اعتبارات كثيرة أرجعها النقاد إلى مسائل السرقات الشعرية، فما دام المتنبي قد نجح فعلاً في تقسيم شعره بحسب مستويات مختلفة من جهة الاستقبال في قوله:

**ولكنْ تأخذُ الآذانُ منْهُ على قَدْرِ القرائح والعلومِ**

فإنّ الوعي بخصائص خطابه المتعدد يقودنا إلى فهم مغاير على الدوام للحال الشعرية التي يعرضها في كلّ شاهد، والقضية لم تكن متعلقة بالخصوصية الفنية، ولا بالطوابع الذاتية التي يتركها المنشئ على اللّغة، ولا حتى في تلك الإكراهات المتعمدة التي تجعل من السياق الأدبي مسألة قصدية إلى الحدّ الذي يبعث الشك في النفس، بأنّ الشعر من عمل اللاوعي، فهذه الاعتبارات هي من تقييدات الدرس النقدي ليس غير، لأنّ النّاقد هو الذي يُعنى بالمقارنة والقياس ومن ثمّ الحكم والتعليل، في حين جانب الفطرة والذوق في التقبل خارج عن كلّ تقييد، وقد قيل لا جدال في الأذواق، وهذه الفكرة كانت واضحة لدى المتنبي، وقد فاجأ بها مستقبلي شعره، ونجح في تقسيم شعره بحسب طبقات المستقبلين، ولهذا كان خطابه على غاية من التنوع والثراء، وهذا بالطبع ما أشار إليه في الشاهد الآنف، أنّ شعره فيه زاد للجميع، يأخذ كلّ متقبل منه على قدر ثقافته ووعيه ومعرفته، لا بل فيه مجال واسع للفطرة، والسبب الذي دعاه إلى ذلك إحساسه بأنّ الشعر الحقيقي هو الذي يسبح في فضاء حر، لا تقيده إلا الدلالات التي يصطادها النّاس على اختلاف مستوياتهم، من أجل ذلك وخلافاً للمعهود لم يكن المتنبي يعمل على استرضاء المتقبل، ولم يعمد إلى تخصيص خطابه، ولم يكن المتلقي الضمني الذي تخيله النقد حاضراً في ذهنه، وإنّما كان الشعر عنده ظاهرة احتفالية لها رسمها الخاص وطابعها المميز، وأوضاعها المعينة، ولا يملك المتلقي إزاء كلّ ذلك إلا أن يدخل محراب شعره بعد أن يلقي كل أسلحته المعرفية، لأنّ الحال الشعرية التي يجسدها المتنبي لا تسمح بأكثر من أن نطلق الأسئلة المحيرة، ومن ثم نغرق في بحرٍ من الجدال، وهذا ما عناه بقوله:

**أنامُ ملءَ جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جراها ويختصمُ**

لعلّ الدّلالة الشاردة التي يجسّدها شعر المتنبي تكمن وراء كلّ الأسئلة المشروعة إزاء مسألة العبقرية والتفرد التي تشي بها معظم نصوصه تلك التي

تمثل للنقد الفاحص نماذج معبرة عن الصمود الفني، ولا سيما حين يكون الجهد منصباً على اختبار تلك النصّوص بمعزل عن سياقها الزّمني، وهذا الاقتطاع لا يسوغه إلا الباعث على استحضار ذكرى المبدع، ففي العصر الحاضر لا نجد في الواقع مساحة للمتنبي ولا لغيره من الشخصيات التي انتهى زمنها بالنسبة لنا. إنّ تلك الشخصيات غدت جزءاً من تاريخ الشعر، ومحاولة استرجاع ذلك التاريخ الآن أمر لا مسوغ له، غير أنّ العجيب في الأمر أنّ حضور المتنبي لا يستدعي استرجاع تفصيلات التاريخ المنصرم، أو أنّ التاريخ لا يمثل حضوراً دائماً لدينا بالقوة التي تستدعيها حاجتنا إلى حضور الفنّ، فنّ المتنبي أعني، فنحن حقاً لا نستحضر إلا الحال التي تشبع رغباتنا إلى اللحظات التي تشي ببلوغنا جانب التوازن، إذ نحن مطوقون بحاجات عصرية نخسر على أثرها قدراً من الإحساس بجمال الأشياء، من أجل ذلك تطفو شخصية المتنبي كلّما نازعنا شعور بالحاجة إلى الفنّ، وما من شك أنّ ما يستدعي حضور المتنبي الدائم هو أننا نقرأ شعره على الدوام لحاجة جمالية، ولا يتيسر مع ذلك الاستدعاء العفوي تخيل طقوس معينة، وإنما يداهمنا شعور غامض بضرورة الوقوف لحظة بعد لحظة لنتأمل جانباً لا ندري كيف يتسلل إلى عالمنا في غير مناسبة ليؤكد أن المتنبي ما يزال تحت دائرة الاهتمام.

إنّ الصور التي تناولها المتنبي في بعض شعره، ليست حاجة ملحة لدينا، فنحن لسنا معنيين بموضوع الفنّ مهما كان، لسبب وجيه، أن الموضوع الفني أصبح يمثل لنا لحظة خارج زمننا الحالي، وعليه فإنّ الموضوعات الفنية، مع أنّها مادة الدراسة التخصصية، إلا أنّها لا تمتلك مسوغات مشروعة لتلقي بظلالها على مُستقبِلِ الشّعر، خارج إطار الدراسة الأكاديمية، ومن هنا قد يقول قائل مالي وللمديح اليوم وما شأني بالطلل، وما علاقتي بوصف الإبل، لا بل هناك من تجاسرَ على كل ذلك فأطلق احتجاجاً وجيهاً حول مصداقية الشّعر عموماً وجدواه في حياة أمعنت في ماديتها، واستنفدت كامل طاقاتها في التحصيل، واستهلكت كلّ إعجابها بما أنجز على صعيد الأفكار والمخترعات التي صاغها العقل الحديث، وهذه مسألة فيها إقناع، غير أنّها على أية حال لا تعني أنّ الذهنية المعاصرة لا تلتفت إلى الدلالة الشاردة التي خرجت من حساب الزمن، وحطمت محدودية التاريخ وأصبحت تحتل حيزاً من شأنه أن يلبي تطلعنا إلى التوازن في كل حين، وقد قيل إنّ الفن سينتهي عندما تبلغ الحياة البشرية غاية توازنها، على الأقل حياتنا لم تبلغ تلك الدرجة، لهذا فالحاجة إلى الجمال لا تزال قائمة.

## ٥ ـ الاشتباك الدلالي (المشهدية):

إنّ سؤال التفرد لا يني يلحّ على الذاكرة، كيف استطاع شاعر مثل المتنبي أن يُخرج اللحظات من حساب الأزمنة، ليقنعنا أنّ وصف فرسه وهو يقطع به المهامه والوهاد لا يزال موضع اهتمام، حقاً إن هذه اللحظة الجمالية تستحق التأمل، يقول[1]:

| | |
|---|---|
| **١. وَجُرداً مدَدنا بينَ آذانها القنا** | **فبتنَ خفَافاً يَتَّبعنَ العواليا** |
| **٢. تماشى بأيدٍ كُلّما وافت الصَّفا** | **نقَشْنَ به صدر البُزَاةِ حوافيا** |
| **٣. وينظرُنَ من سودٍ صوادقَ في الدُّجى** | **يَرَينَ بعيداتِ الشُّخوصِ كما هيا** |
| **٤. وتنصبُ للجرس الخفيِّ سوامعاً** | **يَخَلْنَ مُناجاة الضَّميرِ تناديا** |
| **٥. تجاذبُ فرسانَ الصّباحِ أعنَّةً** | **كأنَّ على الأعناقِ منها أفاعيا** |
| **٦. بعزمٍ يسيرُ الجسمُ في السّرجِ راكباً** | **به ويسيرُ القلب في الجسم ماشيا** |

إنّ المشهدية الباهرة في هذا النموذج تتصل بكلّ وضوح بالدلالات الشاردة أو بالمعاني الفائضة التي تنجم عن مجموعة الانفعالات التي تؤسس المعادل الموضوعي للتجربة الموصوفة، فالتجربة انتهت مع الزمن الذي دعا إلى وصفها، والمتنبي في لحظة من لحظات دهره قد عبّر عن هذا الموضوع، وبفناء المتنبي فنيت تلك الدواعي، لكن شيئاً لم يزل باقياً بعد أن تلاشت مسوغات التجربة وحيثياتها، وهو ذلك المعنى الفائض الذي جاء في سياق التجربة الموصوفة، وهنا نلمح انكساراً على مستوى الدلالة من الجهة التي تبين الفارق بين الموضوع الذي يدور حول الخيل، ونوع الاستجابة التي تحصل من خلال تلقي هذا الموضوع، ويتحدد ذلك الانحراف بالآتي: لسنا معنيين بموضوع الخيل في هذه اللحظة، لأنّ هذا الموضوع ليس مهماً بالنسبة لنا، وهو من ثمّ لا يقدم لنا إضافة معرفية يمكن أن تفيض عن المعارف التي نمتلكها إزاء هذا الموضوع، فالنازع إلى المعرفة من مسوغات قبول الموضوع أساساً، ثم إن الموضوع بحدّ ذاته لا يحمل بين ثناياه طرافة يمكن أن تشبع الحاجة إلى الإمتاع أيضاً ، إذ المتعة أحياناً تكون سبباً

---

[1] المتنبي (ديوانه) ص: ٢٨٤/٤.

للتقبل، وكذلك لا يمتلك الموضوع برمته خصوصية يمكن أن تحمل المتلقي على الاهتمام به لأن ذلك كله من مقتضيات أحوال وظروف لا تلامس حياتنا الحالية، ومع كلّ ذلك يحظى هذا الشاهد وأمثاله من الشواهد الشعرية بالاهتمام، مع معرفتنا أن موضوعه لا يشكل أهمية تذكر، والسر في ذلك الاهتمام محكوم برغبة عارضة أصلاً محورها تساؤل طريف: ماذا يريد المتنبي أن يقول، أو ماذا يقصد من وراء كلّ ذلك؟

وهذا السؤال فيه تقنية لغوية يكشف عنها استعمال الفعل المضارع بدلاً من الماضي، وهذا أمر يتفق مع مجموعة الأفكار القائلة بخروج الموضوع في إطاره التاريخي عن الاهتمام، لذا فصيغة المضارع توجه الفهم إلى المقدار المتبقي من الشاهد، وهو الجزء الذي لا يزال يحظى بالاهتمام المعاصر، الذي عبّر عن صمود النص، أو الدلالة السابحة خارج إطار الزمن، أو ما عبر عنه النقاد بالشعرية التي تجعل من الأثر المتبقي شعراً دائم الحضور في الذاكرة، وهو الأمر الذي لا يستطيع المتلقي رده، لأنّه داخل في موضوع الفن الذي يعني الإنسان أينما كان موضعه في هذا العالم.

ما بقي من النص، وهو أمر يستأثر بكامل اهتمام المتلقي، هو ذلك المعنى الذي يلوح خلف وشاح الفن، حيث تبدو القضية برمتها أن الأبيات السابقة لا تريد أكثر من رسم صورة للخيل، ولا يعنينا تماماً أن نضع تلك الصورة في سياق حدث جرى بالفعل أو حتّى في سياق يمكن أن يحدث، لأننا لا نريد أن نمتحن صدق هذه التجربة، والذي يعنينا هنا تبيان الطاقات اللغوية المشحونة بالانفعال والعاطفة، التي تحمل إلينا أثراً وكفى، لأن ذلك أعلق بقضية الإنسان، أي الحيز الذي استطاع أن يشغله وصف الخيل في اهتمامنا، من خلال المشهدية التي رسمها الشاعر عبر لغة ممزوجة بالإحساس الفائض عن حاجة الموضوع الذي عالجه.

قد تكون المسألة برمتها داخلة في باب الفن، وهو المجال الحقيقي الذي يستحكم في حيثيات التقبل، إذ اقتناص الدلالة من رحم النّص هاجس يدفع إلى البحث عن مناحي التفرد، فمن هذه الجهة تبدو لنا مجمل الدلالات الأدبية في النص فائضة عن الموضوع، وشاردة وعصية على التحديد، عندئذ تنغلق المنافذ المؤدية إلى قلب النص إلا من جهة الإحساس بالجمال، والجمال لا يُحدد، لاتصاله الشديد بالحساسية المفرطة، أو بحال فريدة تنجم عن التعالق الدلالي المتنوع الذي ينطوي عليه الشاهد الآنف، والذي يقوم في جوهره على التقاطع

العجيب بين ما هو إنساني جماعي وما هو شخصي مفرد، فالإنساني متجسد في العاطفة التي خلعها الشاعر على الخيل، والفردي متمثل في انتزاع هذه اللحظة وإخراجها من إطار الظروف التي أوجدتها، لتتحول إلى لحظة جميلة تكتسب طابع السيرورة والخلود.

إنّ اللحظة الجمالية متحققة في جزئيات الشاهد، وهو عنصر إضافي تشي به اللغة، حيث يبدو لنا المشهد على غاية من الطرافة، فالخيل في أرض المعركة كما يقول المتنبي موجهة بالرماح:

**وجرداً مددنا بين آذانها القنا فبتن خِفاقاً يتبعن العواليا**

بمعنى أنه أسند الفعل للخيل، وهذه إمكانية يتيحها المجاز، لأنّ الحقيقة لا تؤيد هذا الاستخدام، ذلك لأن الخيل لا تقوم بهذا الفعل حقيقةً، وهذا هو الانحراف عن الأصل، والإضافة الدلالية في البيت الأول جاءت في العجز حين جعل الخيل منقادة للرماح، فكأنها حين مُدتْ الرماح بين آذانها، لتحدد وجهتها، أطاعت العوالي بإرادتها، فصار الفعل كله لها، وهنا شاركت بصورة رمزية الفارس ، الذي يوجه الخيل والرماح على حد سواء، ليخلص إلى إثارة ظل من ظلال المعنى يتصل بخصلة الكرم التي تتحلى بها الخيل موضوع الشاهد الآنف، وهو لم يقل هذا تحديداً، وإنما أطلق ذلك على جهة الإيحاء الذي يمكن أن يجد صدى في نفس المتلقي. وهذا المعنى كما يقول نقاد المعاني منتزع من قول الخنساء[١]:

**ولمّا أنْ رأيتُ الخيلَ قُبلاً تُباري بالخدودِ شبَا العوالي**

غير أنّ مسألة الخصوصية لا تُلغى بمجرد الحكم النقدي بضبط مناحي التقارب بين المعاني الشعرية، لسبب وجيه يتحدد باللّحظة الجمالية التي يجسدها كل جزء من أجزاء المعنى، ولنا أن نتصور المعنى الشعري على هيئة أغشية متوالية، كلّ قراءة يمكن أن تزيل عنه غشاءً، وبتعدد القراءات، أو باختلاف

---

(1) العكبري (التبيان في شرح الديوان) ٤/٢٨٥.

أوضاع التلقي، نلحظ كيف ينكشف غشاء بعد غشاء[١]، وهكذا ليبقى الفهم معلقاً في سلسلة من الأغشية التي لا تتناهى، ومن هذا المنطلق لا يمكن أن يكون هنالك معنى شعري يعادل معنى آخر، إلا إذا كان مقبوساً بكامله، لأن المعنى لا ينتقل إلينا إلا من خلال دلالات تحملها ألفاظ محكومة بسياقات مخصوصة ومرتبطة بطاقات صوتية وانفعالية تمثل جزءاً من مشهدية غير قابلة للعزل، ومن هذه الجهة تكون المبادرة بالحكم على خصوصية المعنى بيد المتلقي.

إنّ معنى المتنبي الآنف الذكر ينتمي إلى سياق معين، وهو بحد ذاته نموذج منكسر عن التعبير المألوف لترجيحه الدلالة المجازية للألفاظ على الدلالة الحقيقية، وهو من ثمّ جزء لا يكتسب صفات الكمال والخصوصية إلا من خلال المشهد عامة، من أجل ذلك نجد أنّ المتنبي لم يستوفِ دقائق معناه في بيت مفرد فأحوجه ذلك إلى إشباع المعنى بالأبيات اللاحقة، فذكر في البيت الثاني (تماشى) وقد جرى على الرسم المجازي نفسه الذي يشي به قوله السابق (يتبعن) أعنى إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، ليقول إنّ الخيل تنقش بأيديها على الصخور الصماء لوحات باهرة، تشخّص فيها أشكالاً هي أشبه بصدور البزاة. وفي هذه الناحية وجد النقاد تشابهاً بين معنى المتنبي ومعنى الراجز في قوله[٢]:

**يرفعن في الركض أمام السُّبقِ حوافراً كالعنبر المفلَّقِ**

**ينقشن في الصخر صدور الزّرق**

ولنا أن نتخيل المشكلة التي تنجم عن فرادة المعنى، وعن السبل التي تجري فيها المعاني الشعرية بريئة من التشابه، وهنا يمكن الرجوع إلى بعض الأفكار النقدية كالتناصية التي تقول: إنّ الرماد الثقافي الذي يشكل النّص هو بالفعل أشبه بالفسيفساء المتنوع الذي يصممه الصانع، وليس لـه من الفضائل سوى إعادة تشكيل العناصر عبر لوحة فنية اصطلحنا على تسميتها هنا المشهدية التي تسمح بدخول عناصر مقتبسة من الشعراء الآخرين، إلا أن التناصية فيما يبدو لنا لم تأخذ في الاعتبار المناحي الفريدة المميزة للنّصوص والدالة على الخاص فيما هو مشترك، بل أطلقت كل أسئلتها باتجاه واحد وهو ذاك الذي يجعل الخصوصية في إنتاج النصوص تكاد تكون معدومة، وربما لم يكن مفهوم التناصية بمعنى التعالق

---

[1] الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص: ٣٧.

[2] انظر شرح البيت في الديوان ص: ٤٢٦ (البيان في شرح الديوان) للعكبري ص: ٤ /٢٨٩.

النصي قد حصر المسألة عند هذا الحد الذي تقهر من خلاله إرادة المبدع الذي يقارع النماذج ليعبر عن فرادته، غير أنّ الممارسة النقدية التي استلهمت هذا المفهوم قد أكدت ذلك بنهجها التطبيقي في تحليل النصوص، متخذة لنفسها اصطلاحاً موازياً أو أداةً تطبيقية لتسويغ ممارساتها الجائرة على النصوص عرف بالتناص أي التداخل بين النصوص، لتجعل كلّ نصّ مُنجز مجرد اقتباسات من نصوص سابقة أو معاصرة.

ولعل أهم إشكالية نجمت عن تلك الممارسات النقدية ذلك السؤال المشروع: ماذا عن النص الأول وماذا عن المنشئ الأول؟

لابد أنّ ثمة نصاً ما ينبغي أن نعترف له بالأسبقية والاختراع، تلته نصوص أخرى كثيرة، فإذا كان النص المنجز عبارة عن اقتباسات من نصوص أخرى، فلمن يرجع ذلك النص؟

لم يكن بحساب التطبيقات النقدية التناصية الإجابة المقنعة عن هذا السؤال، لأنّها تابعت طريقاً طويلة كانت قد قُطعت في هذا المجال. لقد نظرت إلى الرّماد الثقافي الذي تنطوي عليه النّصوص بمعزل عن تاريخ تشكّل النّص الأول، وبغض النظر عن المنشئ الأول، مستأنسة بالفكرة الداعية إلى إسقاط فكرة المنشئ أصلاً، لتحيل على قضية واحدة وهي البنية النصية، من أجل ذلك كانت فكرة موت المؤلف مناسبة لتعليق كلّ الأسئلة المحيرة عن سرّ الإبداع والتميز، فما دام النقد يريد أن يفصل بين النص والمؤلف على هذا النحو فهل هنالك قيمة أو مسوغ لمثل تلك التساؤلات؟.

وبمجرد الإلغاء لا تنتهي الأسئلة بحسب منطق الأشياء، لهذا يبقى سؤال التفرد قائماً ومباحاً في آن، ونشعر أنّ إعادة طرحه الآن ضرورة ملحة لنعيد تمثل قضايا الفن على النحو الأمثل.

لقد تناول نفرٌ من النقاد هذه الأفكار بالجملة على عجل، فنزفت تطبيقاتهم النقدية بدماء لا تلتقي بدماء النّصوص العربية، وجسدوها في أرواح من شأنها طرد أرواح النّصوص العربية عن عالمها، وبات من العسير أن يتقبلها متقبل في اللبوس الذي تزيت به، وكان حرياً أن تتعمق تلك الدراسات مثل هذه الأفكار لتنطلق من السؤال الجوهري: لماذا انحازت الثقافة الغربية بكلّ قوتها إلى فكرة إقصاء المؤلف عن النّص المنجز؟ ثم لماذا تركت تلك الفكرة وهي لا تزال في

المخاض؟[1]. إنّ ما يمكن أن يظنّ في هذا الباب أنّ استبعاد فكرة المؤلف بدواعي تخليص الحكم النقدي من الملابسات والظروف المحيطة به بما فيها المنشئ، فكرة ليست بريئة على الإطلاق، لأنّها تجسّد منهجاً متمخضاً عن سلسلة أبحاث تدور في أغلبها حول جعل الفنّ موضوعاً عقلياً بالدّرجة الأولى، وهذا ما تكشف عنه نوايا البنيويين الذين عمدوا إلى النص ببنيته اللغوية ليس غير، فدراسة النّص بوصفه بنية تخلص الدراسة من الملابسات بالفعل، ومن ثم تيسر الحكم عليها حكماً عقلياً، إنّها ضرب من التحدي النقدي الذي أراد أن يضاهي العلم الحديث بكلّ وسائله الموضوعية، بدليل أنّ الممارسات البنيوية في العالم الغربي أطلقت على نفسها اسم حداثة ويعنون بذلك ما يمكن أن يسهم به النقد الأدبي من أفكار جديدة تسعف بالانتماء إلى الحركة العلمية والتقنية الهائلة التي اتخذت اسم حداثة أيضاً، فتقدمُ وسائل الاتصال واختراع الحاسوب حداثة تقنية، كما أنّ الديمقراطية ومفرزاتها الفكرية والاجتماعية والسياسية حداثة، وكان المجال مفتوحاً أمام النقد الأدبي ليسهم هو الآخر بالتقدم فلبس ثوب الحداثة.

والمشكلة التي يواجهها النقد الأدبي العربي أنّه ليس بوسعه أن يحدد بالضبط ما إذا كانت المجتمعات العربية قد دخلت مرحلة الحداثة أم لا، وقبل أن يطلق هذا السؤال الجوهري انقلب مع المنقلبين إلى ما بعد الحداثة فهتف بانتصار نحوية دريدا وتفكيكية بارت، ولا يزال المجال مفتوحاً لانقلابات مماثلة. لنا أن نتخيل بعد كلّ ذلك كيف يقدم شعر المتنبي في ضوء ما هو متغير،ولنا أن نتخيل كيف يُستقبل شعر غيره من أعلام اللّغة العربية وصنّاعها المبدعين في ضوء ما هو متغير في الفكر النقدي الحديث.

لقد كانت النظرة التي تحكم هذا البحث تدور حول اختصار الجدال حول مسألة الأذواق في استقبال شعر المتنبي، متوسلين إلى بلوغ ذلك بإبراز اللعبة الدلالية للّغة الشّعرية، ونريد الاستمرار في رفع سوية هذا الحوار من خلال مناقشة آراء المتقدمين، ونكتفي هنا بإطلاق بعض الأسئلة الواعية عن حيثيات أصول التلقي الأدبي، متجاسرين في بعض الأحيان على ممارساتهم النقدية لتحديد المجال الواسع لفهم لغة المتنبي ومعانيه، ومتزودين في إثراء ذلك الجدال بمعرفة عصرية انتهت إلينا، وهي حصيلة تطور الفكر الإنساني عامة، وطامعين في التناول الواسع لشعر المتنبي بطريق إطلاق الدلالة الأدبية، ولهذا نقول: إن

---

[1] أعني بذلك تحول رولان بارت عن البنيوية.

ملاحظة جوانب التشابه بين معاني المتنبي ومعاني بعض متقدميه لا يُلغي التفرد على الإطلاق، حتّى لو بلغ التشابه إلى الحدّ الذي برز بين معناه الآنف ومعنى الراجز، لأنّ خصوصية معنى المتنبي لا تنبع من الموضع الذي هو فيه، وإنما تنبع من السياق الذي جرت فيه المعاني الجزئية ثم انساقت لتعبر عن المشهد الواسع، فمن هذه الناحية لا نرى معنى في الوقوف عند الدّلالة المعيّنة، لأنّ المجال الحقيقي للإبداع، كما قال عبد القاهر في النّظم، وهو مَنْ أسس نظرية السياق، وحدد من خلالها أهمية الدلالة.

من الواضح أنّ للمتنبي رصيداً في المعاني، حتّى تلك التي أفاد فيها من معاني غيره، لأنّ النص المنجز كما يوحي ابن رشيق القيرواني لا ينفصل عن معاني المتقدمين، إذ انصراف الشّاعر عن كلّ معنى سبُق إليه دليل غفلة، واعتماده على معاني السابقين بصورة كلية دليل جهل، وفي هذه الكلمة يكون الفصل والقطع، وهي بطبيعتها تحيل على سؤال آخر فحواه هل كلّ معنى يحسن النظر إليه، وهنا قال الأقدمون: إنّ استعارة المعاني الرديئة لا تدخل في السَّرَقِ لأنّها جارية في الطباع، والذي يدخل فيه المخترع والفريد من المعاني[١].

ونضيف إلى ذلك أنّ أَخْذَ الجيد وجعله في السياق المُعبّر عن اللّحظات الجمالية التي ينقلها الشاعر بإحساسه إلى المتلقي، ثم يجسده في زخارف من شأنها أن تعبر زمنها إلى أزمنة لا تتناهى، يدخل في تراث الشاعر الفني، وهذا من الصنائع الفنية المحمودة، كما ذكر المتقدمون من نقاد المعاني. وهذا ما قام به المتنبي لما صاغ المشهد الذي جسّد فيه الخيل وهي تسابق الفرسان إلى النزال، ثم تلا ذلك إضافات كثيرة تقاطعت تارة وانفردت تارة أخرى، معبرة في كل ذلك عن أن المتنبي الشاعر العبقري هو ذلك الذي أطلق جملة من الدلالات التي لا تستهدف إلا الخلاف، ولا تدعو إلا إلى التحاور، ومن هذه الجهة جاز لنا أن نحاور القدماء في استقبالهم شعر المتنبي، لأن النص يشجع على تلك المحاورات، وينحاز إلى إثارة كل تلك الخلافات وهنا يتركز الفعل الفريد، وتكمن الشاعرية المدهشة.

وتمضي القضية التي أطلقها الذوق القديم حول المعنى المتشابه عند المتنبي على هذا النحو من العنت والإسراف والغلو، ليقف القدامى متأملين وجوه التوافق بين قول المتنبي في البيت الخامس حين تكلم على نشاط الخيل في الغارة التي

---

[1] ابن رشيق (العمدة) : ٢ص/١٠٤٨.

تكون في الصباح، وهي تجاذب فرسانها الأعنة لفرط نشاطها، ثم التفت إلى تلك الأعنة الطويلة الملتوية فإذا بها تشبه الحيات، وبين معاني متقدميه. وقد أعيد هذا التشبيه في أصله بحسب قراءة الشرّاح إلى ذي الرمة ولا سيما قوله [١]:

**رجيعةُ أسفارٍ كأنَّ زمامها شُجَاعٌ لدى يُسرى الذراعين مطرقُ**

وكذا الأمر في البيت الأخير الذي أحاله النقاد على قول أبي تمام [٢]:

**مشت قلوبُ أُناسٍ في صدورهم لما رأوكَ تُمَشِّي نحوهم قدما**

والنتيجة أنّ هذا النّص بأبياته الستة يكاد يكون من أكثر شواهد شعر المتنبي إحالة على المعاني المتقدمة، إذ لاحظ النقاد أنه اتبع سابقيه في خمسة أبيات بينوا على وجه التحقق أنّها مشابهة أو مسروقة من معاني غيره، وقد يكون البيت الرابع الذي عجز النقاد والشرّاح عن إلحاقه بمعنى سابق مأخوذاً من كلام الشعراء الآخرين، ومع هذا نقول: ليست هذه قضية مهمة لسبب وجيه أنّ هذا النّص مع تعرضه لكلّ هذه الاتهامات بقي صامداً متماسكاً دالاً على عبقرية المتنبي، وهذا لا يعني أنّ سيرورة الشاهد وأمثاله بسبب شهرة المتنبي، لأنّ المتنبي لا يشكّل محوراً في الاهتمام المعاصر لولا انطواء شعره على ما هو مهم بالنسبة إلينا. إنّ ملاحظات المستقبلين في الأعصر المتقدمة لم تحد من شيوع شعر المتنبي، ولم تنتزع بريقه، وصار بوسعنا اليوم في ضوء تلك الملاحظات أن نقرأ في شعر المتنبي بعضاً من شعر امرىء القيس ومن شعر ذي الرمة ومن شعر البحتري وغيرهم، لتصبح دلالات المتنبي قد بلغت من الاتساع ما يُعْجِزُ التحديد، إذ كانت المعاني قبله حبيسة ثم اصطادها ليضفي عليها بعض روحه الشعري وبعد ذلك أعاد إطلاقها في سماء الخلود، ولم يكن بمقدور صاحب المعنى السابق أن يفعل ما فعله المتنبي، وليس من شأنه أن يفعل، لأنَّه قد عبَّر عن المعنى بعفوية، أما المتنبي فقد التقطه وبعث فيه حياة مختلفة كتب لها طابع السيرورة. إنّ موضوع استعارة المعاني باب واسع جداً، وكلّ شاعر له فيه نصيب، إلا أنّ الفرصة لا تتهيأ لكلّ من أخذ من غيره أن يحسن الأخذ ويجوّد في صياغته على الوجه الذي يبعث في النفس الإدهاش، وقد توافر للمتنبي أن يصنع ذلك على نحو فريد بدليل

---

[1] ذو الرقة (ديوانه> ص ٤٦٨/١.

[2] أبو تمام (ديوانه) ص ٣١ /١٩٧.

أنّ معاني المتنبي قد سارت في الآفاق، وكان ناقد مثل الثعالبي قد حسب أنّ شهرة المتنبي ومعانيه قد أطبقت على مجالس الدرس والأنس في زمانه والأيام التي شهدها فحسب حيث يقول: "فليس اليوم مجالس الدرس أعمر بشعر أبي الطيب من مجالس الأنس، ولا أقلام كتاب الرسائل، أجرى به من ألسن الخطباء، ولا لحون المغنين والقوالين، أشغل به من كتب المؤلفين والمصنفين..." [١]. لقد آن لنا أن نعترف أنّ النماذج الفنية التي تركها المتنبي ليست بمنجاة عن التأثر بسائر الشعراء، وباستطلاع حواشي ديوانه نلحظ أنّ الشرّاح ما كانت تشغلهم قضية مثلما شغلتهم قضية تتبع سرقاته، والسرقة كما قلنا من دواعي الصناعة طالما أنّها تحفظ للشاعر قدراً من الخصوصية.

**٦ ـ التفرد:**

المتنبي واحدٌ من الشّعراء القلائل الذين تركوا رصيداً كبيراً في المعاني التي أقرّ النقد بتفردها كما أشرنا آنفاً، وقد أحصى المتقدمون معانيه في هذا الباب فكان أبرزها مخاطبة الممدوح مخاطبة المحبوب، وكان هذا المعنى قد رفعه عن طبقة الشعراء، لأنَّ الشّعراء قد تناولوا المدح وَفْق سُنن جرت على أساسها المعاني منحازةً إلى إبراز صورة الممدوح، مشفوعة بالمبالغة قبل كلّ شيء، والشاعر في موضوع المديح لا يُلام فيما يسبغه من عظيم الصفات، وشوارد المعاني، على ممدوحه، ولا يُحاسب مهما أسرف في كلامه عليه، ولا سيما إذا كان خطابه موجهاً إلى الملوك والأمراء، أولئك الذين يمثلون الطبقة الأولى من الممدوحين، وعليه فإنّ الإسراف والغلو والتعظيم من الصفات التي يغلبها الشاعر في مدائحه الخاصة بهذه الطبقة، وإذا أراد متأمل أن ينظر في صيغ المخاطبات في هذا الموضوع يجد أن شخصية المخاطب (الممدوح) هي الغالبة، ومآثره هي البارزة، وسجاياه هي الشاملة لأنحاء القول الشعري جميعها، أما القائل فلا يعدو كونه معدداً تلك الصفات، ناظماً مجموعة المُثل التي يتحلى بها المخاطب. إنّ القصائد في هذا الموضوع بكلمة واحدة نشيدٌ لا ينقطع لا يلهج بشيء إلا بسجايا الممدوحين.

لقد حدد عمر بن الخطاب (ر) الإطار الموضوعي الذي ينبغي أن تنساق فيه المدائح الجيدة، وذلك في كلمة قالها عن زهير بن أبي سلمى [٢]، حين أشار إلى أنّه لا يتبع حوشي القول ولا يعاظل في الكلام ولا يمدح الرجل إلا بما فيه،

---

[1] الثعالبي (يتمية الدهر) ص ١ /١٥٦.

[2] ابن رشيق (العمدة) ص: ٢ /١٤٦.

لكن الكلمة على بلاغتها لم تكن بحال من الأحوال من ضوابط الموضوع، بل كانت المبالغة هي المجال الذي سارت وفقه معظم المدائح العربية، ومن هنا أدخلت تحت إطار الفنّ المغرض الذي كان وسيلة الشعراء للحصول على جوائز الممدوحين وهباتهم. ومع أنّ هذه المسألة كانت من بين غايات المتنبي إلا أنّه استطاع أن يغيّر وجهة المعاني في هذا الموضوع، وصحيح أنّ المتنبي لم يخرج على طريقة العرب في المديح من جهة المبالغة والتضخيم، إلا أنّ شعره المدحي قد شكّل انزياحاً واسعاً حين ارتقى بنفسه إلى رتبة الممدوح لتصبح القصيدة ترسم صورتين بينهما تماثلٌ وتوازٍ: صورة الممدوح الماجد البطل الهمام العاقل الجواد، وصورة الشاعر العبقري المتميز المتفرد الذي يقلد ممدوحه الدرر الفريدة التي لا تقل أهمية عن العطاء. لقد تسنى للمتنبي أنّ يتصرف في توجيه الخطاب الأدبي في مدائحه على نحو خاص، فلم يعد يخاطب ممدوحه، كما جرت العادة، خطاب الضعيف للقوي، وخطاب ذي الحاجة للثري، وإنّما خاطب الممدوح كما يخاطب الصديق صديقه، والمحب حبيبه، والقرين قرينه. لقد ألغى المسافة في موضوع المدح بين المخاطِب والمخاطَب، وكان ذلك عند المتقدمين يدخل في باب سوء أدب الشاعر، لكن المتنبي قد نجح في حمل الممدوحين على تقبل خطابه الثقيل، فرفع نفسه إلى مكانة لم يستطع بلوغها شاعر قط عند ممدوحه. لقد أصبحت القصيدة المدحية عند المتنبي تصويراً لمآثر الذات بصورة تعدل تصوير مآثر الآخر، وربما بالغ في تضخيم ذاته حتّى علا ذكرُهُ ذكرَ الممدوح، وغلبت فضائله صفات المخاطب يقول لكافور [1]:

| | |
|---|---|
| **وما أنا بالباغي على الحُبِّ رِشْوَةً** | **ضَعِيف هوىً يُبْغَى عليه ثوابُ** |
| **وما شئت إلا أن أدلَّ عواذلي** | **على أنّ رأيي في هواك صوابُ** |
| **وأعلم قوماً خالفوني فشرّقوا** | **فغرّبتُ أنّى قد ظفرتُ وخابوا** |
| **إذا نلتُ منك الودَّ فالمالُ هينٌ** | **وكلُّ الذي فوق الترابِ ترابُ** |

إنّ هذا الخطاب فيه عدول واضح عن سُنن المديح، فلم تجرِ تلك السنن عند سائر الشعراء على هذا النهج، ولم يكن أحد من الشعراء في حضرة الممدوح (الملك) يتطاول إلى هذا الحدّ، ولم يكن يطلب شاعر ودَّ الممدوحِ، ويسمى مكافأته رشوة، وأعطياته أمراً هيناً، لهذا كان المعنى في هذا الباب فريداً ومخترعاً

[1] المتنبي (ديوانه) ١ /١٣٩.

كما قال المتقدمون، لأن المتنبي قد تدرج فيه إلى مماثلة الملوك[١]. لقد بلغ المتنبي من الجرأة على ممدوحيه بحيث استرق كلّ أضواء قصيدة المدح، وذلك بإظهار نفسه محباً وامقاً للممدوح، وإن كان قد غلّف خطابه في هذا الأمر بوشاح من المحبة التي لم تكن معهودة إلا في أرفع نماذج الغزل العربي، فإنّ ذلك دعاه إلى تضمين خطاباته في المديح كل ما كانت تنطوي عليه نفسه من المشاعر والانفعالات، إذ حوّل هذا الموضوع بلغة أخرى إلى جانب ينحاز إلى الكلام على علاقة شخصية مميزة بالممدوح، وصار بوسعه أن يتحرك من خلال ذلك الخطاب بحرية مطلقة، والغريب أنّ ذلك الأمر أصبح عنده من دواعي القصيدة المدحية، وفكرة مركزية فيها، ندر أن تختفي في نماذجه المشهورة في هذا الباب، وبهذا استطاع أن يؤسس جملة من المعاني الشعرية في المدح نواتها تلك العلاقة الشخصية التي تربطه بالممدوح، والتي تؤهله بطبيعة الحال إلى لوم المخاطب وعذله وانتقاده أو حتّى الانصراف عنه ومفارقته كما برز بوضوح في بعض قصائده التي قالها في سيف الدولة الحمداني بصورة خاصة حيث قوله [٢]:

**وَاحَرَّ قَلبَاهُ مِمّنْ قلبُهُ شَبِمُ … وَمَنْ بجسمي وحالي عندَهُ سَقَمُ**

**مالي أكتِّمُ حُبّاً قد برى جسدي … وتدّعي حبَّ سيف الدّولة الأمم**

**إنْ كان يجمعنا حبّ لغرَّته … فليتَ أنَّا بِقَدْرِ الحُبّ نقتسم**

**يا أعدلَ النّاس إلا في معاملتي … فيك الخصامُ وأنت الخصم والحكم**

**أعيذُها نظراتٍ منك صادقةً … أنْ تَحْسِبَ الشّحمَ فيمن شحمه ورم**

**وما انتفاعُ أخي الدُّنيا بناظرِهِ … إذا استوتْ عنده الأنوارُ والظُّلَمُ**

**يا من يعزُّ علينا أن نفارقهم … وجداننُا كلَّ شيءٍ بعدكم عدم**

**ما كان أخلقنا منكم بتكرُمةٍ … لو أنّ أمركُم من أمْرِنا أمم**

**إن كان سرَّكُمُ ما قال حاسدُنا … فما لجُرْحٍ إذا أرضاكم ألم**

**وبيننا لو رعيتُمْ ذاك معرفةٌ … إنَّ المعارفَ في أهل الهوى ذِمَمُ**

**كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم … ويكرَهُ اللهُ ما تأتون والكرُم**

---

(1) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: ١٥٤/١.

(2) المتنبي (ديوانه) ص: ٣٦٢/٣.

ما أبعدَ العيبَ والنُّقْصَانَ من شرفي      أنا الثُّريا وذان الشّيب والهرم

ينهض هذا الشاهد من بين شواهده الباقية للدلالة على شخص المتنبي الشاعر الذي استطاع أن يعلو بصفة الشعر جملة من الصفات التي ألبسها الشعراء لممدوحيهم عبر تاريخ الشعر عامة، فالممدوح في القصيدة العربية يجسد الكمال والفضيلة بمعناهما المطلق، ولم يكن مبذولاً للقصيدة عبر ذلك التاريخ الطويل أن تلتفت إلى صانعها لتنهض بتشخيص فضائله وكماله، غير أن المتنبي في الشاهد الآنف قد جعل من القصيدة مطية لإبراز الذات وما تنطوي عليه من فضائل دونها كل فضيلة، فهي مكمن الحب الصادق حين تستوطن في صدور المحبين عامة عواطف زائفة، وهي التي تكتم ذلك الود الصافي مع ما يصاحب ذلك الكتمان من سقم ومعاناة، إذ سائر من يدعي الحب يظهر حبه تزلفاً ومحاباة، ومن ثم ففكرة النص لا تدور إلا حول الشاعر، وهي وثيقة تنصر موقفه، وبالمقابل تظهر الممدوح مداناً مهزوماً أمام صورة الشاعر الضخمة.

ومثلما انفرد المتنبي في معاني المديح من جهة التقائها بمعاني الغزل، انفرد بإيجاد مثل ذلك الالتقاء بين معاني الغزل ومعاني البطولة المستعملة في الحرب تلك التي أدرجت تحت إطار لطائف المتنبي في باب الإبداع والاختراع والتوليد، ومن ثم سجل لنفسه انحرافاً عن جملة المعاني المعروفة في ذلك السياق فمن ذلك قوله [1]:

شُجَاعٌ كأنَّ الحربَ عاشقةٌ لـه      إذا زارها فَدَّتْهُ بالخيل والرَّجْل

وقوله[2]:

حَمَى أطرافَ فارسَ شَمَّرِيٌّ      يَحفُّ على التّباقي في التَّفاني

بضربٍ هاجَ أطرابَ المنايا      سوى ضربِ المثالثِ والمثاني

فلو طُرِحَتْ قلوبُ العِشْقِ فيها      لَمَا خافتْ من الحدَقِ الحسانِ

ومن شأن هذه الأمثلة تبيان صنيع أبي الطيب في المزاوجة بين الموضوعات، وهذا تجاوز آخر في هذه المسألة؛ لأنّ أوصاف الحرب تختلف عن معاني الغزل، إذ استقرت كلّ طائفة منها في موضوع خاص، غير أنّ المتنبي قد

---

(1) المتنبي (ديوانه) ص: ٣ /١٢٣.

(2) المصدر السابق ص: ٤ /٤١٦..

أزال الحدود بين موضوعي الحرب والغزل ليستعير بعض ألفاظ الغزل ويضعها في سياق غير سياقها، والدافع إلى ذلك التميز والسبق.

**٧ ـ الحكمة:**

إنّ الحال الشعرية التي يجسدها المتنبي محكومة بالاختلاف والتنوع الشديد، فهو الذي نقل الشعر العربي بنزوعه الشديد إلى المعاني الحكمية من دائرة الغنائية التي تنحل في الحقيقة عن الجوانب الذاتية المؤسسة للشعر إلى إلى حيز الفكر الناجم عن التأمل الكوني العميق، ومن هنا ندرك سبب تركيزه الشديد على الفكرة وميله الواضح إلى تحميل القصيدة، كلّ قصيدة، طاقة من الأفكار لم تعتد حملها في السابق، وهذا مؤشر يستحق التأمل، لأنّ الشعر العربي قبل المتنبي حاول ملامسة الأفكار بطريق أبي تمام على نحو خاص، وربّما انطوى قبل ذلك على بعض المعاني التي أفرزتها مجادلات الفرق الكلامية بصورة فجة ككلام أبي نواس على الكمون والجزء والكل، وجملة ما كان يدور على ألسنة المتكلمين في عصره، وحتّى شعر بشار الذي نقض فيه بعض كلام المعتزلة أمثال واصل بن عطاء، فهذه الصور لم تتمثل الأفكار على نحو عميق، و لم تعبر عن الفكرة من خلال إمكانات الشعر، وربما كان المتنبي بعبقرية الشاعر وحيداً في مضمار استطاع إيجاد لقاء بين الفكر والشعر على نحو مقنع، وهذا هو السر فيما يبدو لي في سيرورة معانيه العقلية التي لا تزال موضع استشهاد. فالمتنبي لفت النظر في أمثاله الشعرية السائرة إلى أهمية الفكرة العميقة، وقد طوع القصيدة لحملها دون أن تخسر طاقاتها العاطفية والخيالية.

إنّ الشعر عند المتنبي، مع أنه حمل الفكرة العميقة والأمثولة الباقية لم يتحول إلى نظم، لأنَّه لم يغرق في تفصيلات الأفكار، ولم تكن الفكرة بحال من الأحوال تحد من الجانب الإمتاعي الذي يعد رسالة الشعر الأساسية، وهذا يُعَدُّ تحولاً في تاريخ الشعر العربي، كما يعد تجاوزاً للأصل الذي يستدعي أن يكون الشعر للذات وللعاطفة وللانفعال، ويكون النثر مجالاً للتأمل والفلسفة والكلام والجدل.

قبس المتنبي من الأفكار ما يناسب القصيدة، فكانت الحكمة في شعره لا تتجاوز الحد الذي يخرج القصيدة عن طبيعتها، فلم يكن له قصيدة في الحكمة الخالصة، ولم يكن له شعر خالص لوجه الشعر، بل كان له من الشعر ما يشع ببعض الحكمة، ومن الأفكار ما يحفظ للقصيدة كيانها. لقد جعل المتنبي الحكمة في خدمة موضوع الشعر، لا بل جعل المعنى الحكمي بمنزلة الدليل على صدق

أقواله الشعرية، ولهذا لم يُغرق الكلام بالأفكار محافظاً على طبيعته الشعرية؛ لأنه شاعر وليس مفكراً، كما وعى أنّ الشعر بطبيعته الهشة لا يستطيع أن يكون صدى للفكر العميق، فالفكر يستلزم التفصيل والدقة والعمق والشمول وهذا كله مضاد للشعر الموجز المجمل القائم على الإشارة والإيحاء والتلميح، يقول [1]:

**أتيتُ بمنطق العرب الأصيل وكان بقدرِ ما عانيت قيلي**

**فعارضه كلامٌ كان منهُ بمنزلة النساء من البعول**

**وهذا الدّرُّ مأمون التشظّي وأنت السيف مأمون الفلول**

**وليس يصح في الأفهام شيء إذا احتاج النهار إلى دليل**

من الواضح أنّ البيت الأخير بما ينطوي عليه من نزوع إلى الحكمة يجسد لديه حاجة إلى البرهان لتأييد مقولاته الشعرية ومعانيه الذاتية، والمقطوعة في الأساس ليست محاجة عقلية بل كانت رداً على من عاب عليه بعض معانيه الحِكمية.

### ٨ ـ الرمز:

حين نتكلم في شعر المتنبي على الرمز لا نريد أن نخرج ذلك الشعر من الزمن الذي قيل فيه، ولا نريد أيضاً أن نشير إلى وعي بقضية الفنّ قد يكون من باب إسقاط الفكر المعاصر على موضوع نعترف أنه جزء من التراث، لسبب وجيه أن الرمز والرمزية من منجزات الشعر الحديث والفكر الحديث، وكان لذلك دواعيه الموضوعية والفنية، غير أنّ بعض شواهد المتنبي الشعرية تجسد في الواقع إحساساً يشي بحسن استعماله الرموز والأقنعة وغيرها من الوسائل التي تحمل مقاصد شتى، وهذه مسألة استرعت انتباه النقاد السابقين حين وجدوا المتنبي يحمّل خطاباته الشعرية معاني فائضة لم يكن بمقدور الوسائل البلاغية من كناية وتورية ومجاز استيعابها، فكان أن استعمل الرمز للدلالة على الوسائل التي اتبعها ليعبر عن ازدواجية المعنى. والرمز عند المتنبي على أية حال لا يُختزل في كلمة أو يستقل بتعبير، بل قد يشمل موقفاً، يكشف فيه عن طرف من المعنى، ويضمر طرفاً آخر، أو يعمد إلى الكلام على معنى مزدوج في خطاب رمزي، فمن ذلك قصيدته التي مدح فيها كافوراً الإخشيدي وتشوق في الوقت نفسه إلى سيف الدولة الذي فارقه غاضباً حيث يقول [2]:

---

[1] المتنبي (ديوانه) ص: ٣ /٣٢٨.

[2] المصدر السابق ص ٤ /١٣٤.

| | |
|---|---|
| **فِراقٌ ومَنْ فارقتُ غيرُ مُذَمَّمِ** | **وأَمٌّ ومن يَمَّمتُ خيرُ مُيَمَّمِ** |
| **سجيةُ نفسٍ ما تزال مليحةً** | **من الضيم مرميّاً بها كلّ مَخرم** |
| **وما منزلُ اللّذّاتِ عندي بمنزلٍ** | **إذا لم أَبجَّلْ عنده وأُكرّمِ** |
| **رحلتُ فكم باكٍ بأجفان شادنٍ** | **عليَّ وكم باكٍ بأجفان ضيغمِ** |
| **وما ربَّةُ القُرط المليح مكانُهُ** | **بأجزعَ من ربِّ الحسام المُصَمِّمِ** |
| **فلو كان ما بي من حبيبٍ مُقنَّعٍ** | **عذرتُ ولكنْ من حبيبٍ مُعَمَّمِ** |

إنّ الفراق والقصد كانا عند المتنبي بمقام واحد، كما يشير في فاتحة هذه الأبيات، فالذي فارقه، ويعني سيف الدولة، غير مذمم، وكذا من قصده، ويعني كافوراً، كان خير ميمم، وهذا الخطاب المزدوج فيه انحراف عن المألوف لأن المتنبي فارق سيف الدولة غاضباً، ومع ذلك ظل قلبه نابضاً بمحبته، وظلت صورته في خياله وهو ينشد كافوراً بعض مدائحه، وقد كشف المتنبي عن هذه المشاعر بوضوح في البيت الأخير حين ذكر أن الألم الذي في فؤاده لم يكن من جراء مفارقته حبيباً مقنعاً أي امرأة، وإنما كان من جراء مفارقته حبيباً معمماً يريد سيف الدولة. الواقع أنّ الرمز الذي لاح لنا في هذا الشاهد لا يتمثل بالكناية التي جاءت في البيت الأخير فحسب، وإنما نلحظ ذلك في جملة من المعاني التي انطوى عليها الشاهد، وهي تلك التي تنحو منحى رمزياً واضحاً يكشف عن مشاعر خبيئة استوطنت ذات المتنبي وهو ينشد شعراً بين يدي كافور، والسؤال المهم في هذا السياق: ما دواعي استحضار صورة سيف الدولة في هذا المقام الذي لا يستدعي من الناحية الموضوعية سوى الإشادة بفضائل المخاطب؟ قد تكون المسألة برمتها كما قال النقاد: إن المتنبي لم يكن قد أخلص المدح لكافور فبقيت في ذهنه صورة سيف الدولة، بيد أن الخطاب المتعدد في هذا المجال يحمل بصمات الذات التي استطاعت أن تنتج خطاباً ذكياً يصور أدق خلجات النفس، وفي الوقت نفسه يعبر عن صدق تجاربه السابقة فيستوفي الكلام على حيثيات الموقف، فمن هذه الجهة أرضى كافوراً الإخشيدي، ولم ينسَ سيف الدولة الحمداني. فهذا الازدواج في المعاني قريب مما سماه النقاد بالمدح الموجه، أي كالثوب الذي له وجهان مثل قوله [1]:

[1] المصدر السابق ص: ٢ /١١١.

**من الأعمار ما لو حويته لهنئت الدنيا بأنك خالد**

وقد أثنى ابن جني على هذا المعنى قائلاً: "لو لم يمدح أبو الطيب سيف الدولة إلا بهذا البيت وحده لكان قد بقي فيه ما لا يخلقه الزمان، وهذا هو المدح الموجه لأنّه بنى البيت على ذكر كثرة ما استباحه من أعمار أعدائه، ثم تلقاه من آخر البيت ذكر سرور الدنيا ببقائه"[1].

**٩ ـ الرؤية:**

الشعر عند المتنبي ينطوي على غايات ومقاصد، والإبداع عنده نازع لبلوغ جملة الأهداف التي تجعل وجوده ذا معنى على الدوام، ومن جانب آخر الشعر عنده تعبير عن الذات بما تحمله من مشاعر متضاربة، وهنا يبرز صوت الاغتراب والحيرة والضياع، وليس في ذلك تناقض على الإطلاق، لأنّ الشعر في نهاية الأمر ينطوي على ذلك التناقض العجيب، وضوح الهدف والجهل بالمصير، وعي الذات واختفاء المغزى، الإحساس بالوجود والشعور بالضياع، الظفر بالمطلوب والخيبة في الرجاء، ومن كلّ ذلك تتكون الرؤية إنّها تأمل في عالم مترع بالتناقضات، فإذا كانت الصور السابقة قد أظهرت المتنبي يعلو سائر الموجودات بما خُصَّ من كرم الطباع وشدة العزم وفرادة الموهبة، ففي شعره قصائد فريدة تصور نفسه المنكسرة وضعفه الشديد وكآبته وتراجعه وانهزامه لتكتمل لدينا صورة الشاعر الإنسان بكلّ تناقضاتها، وقد نجد ذلك في آخر قصيدة قالها قبل منصرفه من أرض فارس، تلك التي مدح فيها عضد الدولة البويهي، وقد تراءت له نهايته كما يقول النقاد فكأنما رثى فيها نفسه، لأنَّه قد قتل في الطريق وهو عائد إلى العراق، وقد قيل: إن المتنبي "قد أكثر من التشاؤم على نفسه في هذه القصيدة بما لم يقع له في غيرها، وما لم يخطر على قلبه في جميع عزائمه وأشعاره مع كثرتها وتراميها في البلاد، وقد وقع له في أثنائها كلام كأنه ينعى به نفسه وإن لم يقصده، وذلك أنه بعد ارتحاله من شيراز ومفارقته لأعمال فارس قتل في الطريق، وهذا عمرك الله من غريب الاتفاق". يقول فيها [2]:

**١. فِدى لَكَ مَنْ يُقَصِّرُ عن مَدَاكا فلا ملكٌ إذنْ إلا فَدَاكا**

---

[1] الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: ١/ ٢٢٤..

[2] المتنبي (ديوانه) ص ٢ /٣١٠.

٢. ولو قلنا فِدىً لك من يساوي دعونا بالبقاء لمن قلاكا
٣. وأمنَّا فدِاءك كُلَّ نفسٍ وإنْ كانت لمملكةٍ مِلاكا
٤. ومَنْ يَظُنُّ نثرَ الحَبِّ جُوداً وينصبُ تحتَ ما نثر الشِّباكا
٥. ومن بلغ الترابَ به كَرَاهُ وقد بلغت به الحالُ السُّكاكا
٦. فلو كانت قلوبهم صَديقاً لقد كانت خلائقهم عِداكا
٧. لأنك مبغضٌ حسباً نحيفاً إذا أبصرتَ دنياه ضناكا
٨. أرُوحُ وقد ختمتَ على فؤادي بِحُبِّكَ أن يَحِلَّ به سواكا
٩. وقد حملّتني شُكراً طويلاً ثقيلاً لا أُطيقُ به حِراكا
١٠.أُحاذرُ أن يشقَّ على المطايا فلا تمشي بنا إلا سواكا
١١.لعل الله يجعله رحيلاً يعين على الإقامة في ذَراكا
١٢. ولو أني استطعتُ خفضت طرفي فلم أبصر به حتَّى أراكا
١٣. وكيف الصبرُ عنكَ وقد كفاني نداك المستفيضُ وما كفاكا
١٤. أتتركني وعينُ الشّمسِ نَعْلِي فتقطعَ مشيتي فيها الشِّرَاكا
١٥. أرى أسفي وما سرنا شديداً فكيف إذا غدا السير ابتراكا
١٦. وهذا الشوقُ قبل البين سيفٌ فها أنا ما ضُربتُ وقد أَحَاكا
١٧. إذا التوديعُ أعرضَ قال قلبي عليك الصمتُ لا صاحبتَ فاكا
١٨. ولولا أنّ أكثرَ ما تمنّى معاودةٌ لقلتُ ولا مُناكا
١٩. قد استشفيتَ من داءٍ بداءٍ وأقتَلُ ما أعلَّكَ ما شفاكا
٢٠. فَأَسترُ منكَ نجوانا وأُخْفِي هُموماً قد أطلتُ لها العِراكا
٢١. إذا عاصيتُها كانت شداداً وإن طاوعتها كانت ركاكا
٢٢. وكم دون الثَّوِيَّةِ من حزين يقولُ له قدومي ذا بذاكا
٢٣. ومن عذب الرّضاب إذا أنخنا يقبِّلُ رحلَ تُرْوكَ والوراكا
٢٤. يحرِّمُ أنْ يَمَسَّ الطيبَ بعدي وقد عبق العبيرُ به وصَاكا

٢٥. ويمنَعُ ثغرَهُ من كُلِّ صَبٍّ ويمنحُهُ البَشَامة والأراكا

٢٦. يُحَدِّثُ مقلتيه النَّومُ عنِّي فليتَ النومُ حدَّث عن نداكا

٢٧. وأنَّ البُخْتَ لا يُعْرِقْنَ إلا وقد أنضى العُذَافِرَةَ اللِّكاكا

٢٨. وما أرضى لمقلته بحُلْمٍ إذا انتبهتْ توهَّمه ابتشاكا

٢٩. ولا إلا بأن يُصغي وأحكي فليته لا يُتَيِّمه هَواكا

٣٠. وكم طربِ المسامع ليس يدري أيعجبُ من ثنائي أم عُلاكا

٣١. وذاك النشرُ عِرضُك كان مسكاً وذاك الشِّعرُ فِهْري والمداكا

٣٢ . فلا تحمدها واحْمَدْ هُماماً إذا لم يُسْمِ حامدُهُ عناكا

٣٣. أغرَّ لـه شمائلُ من أبيه غداً يلقى بنوكَ بها أباكا

٣٤. وفي الأحباب مُختصٌّ بوجدٍ وآخرُ يدّعي معه اشتراكا

٣٥. إذا اشتبهت دموعٌ في خدودٍ تبيَّنَ من بكى ممّن تباكا

٣٦. أذمت مكرماتُ أبي شجاعٍ لعيني من نواي على أُولاكا

٣٧. فزلْ يا بُعْدُ عن أيدي ركابٍ لها وقعُ الأسنَّةِ في حشاكا

٣٨. وأيَّا شئتِ يا طُرقي فكوني أذاةً أو نجاةً أو هلاكا

٣٩. فلو سرنا وفي تشرين خَمْسٌ رأوني قبل أن يَرَوُا السِّماكا

٤٠. يشرِّدُ يُمْنُ فَنّا خُسْرَ عَنّي قَنَا الأعداءِ والطّعنَ الدِّراكا

٤١. وألبسُ من رضاه في طريقي سلاحاً يَذْعَرُ الأبطالَ شاكا

٤٢. ومَنْ أعتاضُ عنك إذا افترقنا وكُلُّ الناس زُورٌ ما خلاكا

٤٣. وما أنا غير سهمٍ في هواءٍ يعودُ ولم يجد فيه امتساكا

٤٤. حييٌّ من إلهي أن يراني وقد فارقتُ دارَك واصطفاكا

تختزل هذه القصيدة آخر صفحة من حياة المتنبي، وهي قصيدة تختلف عن سائر شعره اختلافاً يشي بأنّ المتنبي فيها غير المتنبي في شعره الآخر، لقد تراجعت همته هنا، وتضاءل إحساسه بالأنا الذي كان ينوء شعره كلّه بحمله، فتجرد عن عنفوان الفارس، وعناد الطامح، وأمل الباحث، مستسلماً لحكم الأقدار

التي أضاءت في نفسه شبح النهاية. وعليه انطوت القصيدة على أعذب المشاعر وأعز الاعترافات التي تريد أن ترسلها عبر خطاب طافح بالأحزان.

لقد آن للنفس التي صمدت، والامال التي ملأت الكون، والذات العملاقة التي ترى كلّ ما في الوجود دونها، والشّعر الفريد الذي لم يقل مثله، آن لكلّ ذلك أن يتحرك خلف وشاح العدم، ويقرّ بأنّ رحلة الكفاح من أجل التميز قد أشرفت على النهاية.

لقد انبثق الوجع في هذه القصيدة لأول مرة في تاريخ المتنبي حين رأى الممدوح أبا شجاع وقد سدت صورته العظيمة الآفاق، وهو الذي كان لا يرى إلا نفسه. هذا الانزياح العجيب هنا بدا متجسداً بصورة إحساس يعدل وجود أبي الطيب، ويلح علينا السؤال المهم، ما الذي حدث حتّى يحسّ المتنبي أنّه سهم طائش في الهواء:

**وما أنا غيرُ سهمٍ في هَواءٍ   يعودُ ولم يجدْ فيه امتساكا**

ويليه سؤال آخر أكثر أهمية: كيف تلاشى الإحساس بالعنفوان، والشعور بالفروسية، والظن بالعظمة، والانبهار بالذات، والادعاء بالنبوة، والإعلان عن التمرد، والتلفظ بالتعالي، والتظاهر بالعبقرية، والتطاول على الأقران، والتحدي للمصير؟ ما الذي حدث حتى يغير المتنبي موقعه في الوجود، وما معنى أن يكون سهماً طائشاً في الأثير، وصوتاً ضائعاً في الكون، ومخلوقاً تائهاً الأرض؟

هل يريد أنّ نضاله المرير، ورحلاته المتتابعة، وجولاته المختلفة لم تسفر عن تحقيق ما كان يصبو إليه، وهل عجز عن بلوغ مراده، فعكف على سيرته الماضية يسألها كيف تسربت أيامه دون أن يصل إلى هدف ذي معنى، وما مناسبة أن يتكلم على هذه الناحية في حضرة عضد الدولة البويهي؟

لقد تراجعت في هذه القصيدة كلّ القيم الفنية التي كانت موضع اعتزاز الشاعر بكونه مبدعاً متفرداً، فإذا كان في سائر شعره يرى أنّ معانيه لم يستطع أن يأتي شاعر بمثلها، فإنّه هنا لم يجد في شعره معنى إلا ما كان قد ذكر فيه عضد الدولة، لا بل إنّ شعره إطار قد انطوى على فضائل الممدوح، وهذه هي القيمة التي يحملها ليس غير، يقول:

**وذاك النشر عِرضك كان مسكا   وذاك الشعر فهري والمداكا**

يقول الشُّراح: أراد: "هذا الشّعر يُظهر فضائل الممدوح للنّاس ولا يزيده فضلاً"، فكما أنّ الفهر (الحجر) يسحق الطيب فينشر عبقه في الأثير، كذلك

شعره يشيع صفات عضد الدولة الحميدة في الأفاق، وهنا نستدعي بعض معانيه السابقة التي قد تحدث فيها عن هذه الناحية ولكن بصورة مغايرة تماماً حيث يقول أمام سيف الدولة [١]:

**رُبَّ نَجيع بسيفِ الدَّولة انسفكا     وربَّ قافيةٍ غاظت به ملكا**

**مَنْ يعرفِ الشّمسَ لا يُنكر مطالعها     أو يبصرِ الخيل لا يستكرم الرَّمكا**

ونسلط الضوء هنا على قوله "قافية غاظت به ملكاً" لندل بها على أن القصيدة التي مدح بها سيف الدولة قد غاظت ملكاً غيره فحسده عليها لحسنها، ويقول في ذلك أيضاً [٢]:

**إنَّ هذا الشّعرَ في الدُّنيا مَلَكْ     سار فهو الشمسُ والدنيا فلك**

**عدل الرحمن فيه بيننا     فقضى باللّفظ لي والحمد لك**

**فإذا مرَّ بأذنيْ حاسد     صار ممن كان حياً فهلك**

وفي هذا الشاهد أيضاً يتكلم المتنبي على حسن شعره وتفرده، إذ جعله ملكاً وشمساً، وكان قد استأثر بفضل صياغته، ونظمه فأحس بعدل الرحمن الذي خصه بالموهبة، وقدّر له البروز، كما قدّر للأمير فضل الإحسان وكرم الطباع، وليس ذلك فحسب بل إنّه رُزق من قوة الشاعرية وروعة التعبير ما يقتل به الحساد. فهذا الاعتزاز الباهر بالشّعر قد تراجع كما قلنا في القصيدة التي مدح فيها البويهي، ليصبح الممدوح هو الذي يعطي القصيدة معناها، وللشاعر أهميته بمجرد أنّه اتصل به أو خصّه بشيء من شعره. وهنا كما قلنا أيضاً نتبين مقداراً واسعاً من التجاوز؛ لأنّ المتنبي قد خرق فيه المعهود فتراجع عن المعاني المشهورة له في هذا الباب، ولم يكن هذا التجاوز في الواقع متحققاً لولا أنّ القصيدة هنا قد كشفت عن رؤية كونية تشكّل في الحقيقة موقفاً مغايراً لما هو مألوف عن المتنبي من مواقفه إزاء الوجود والإبداع.

إنّ المساحة الضئيلة التي شغلتها شخصية المتنبي في النّص، تشكل في الواقع انزياحاً لم نرَ فيه مجرد المطابقة مع الامتداد المرضي للذات الشاعرة في سائر شعره، مما سمح على غير العادة بتضخيم الآخر أعني الممدوح، والعودة السريعة إلى النّص الآنف تدل دلالة واضحة على هيمنة ضمير المخاطب وتراجع

---

[1] المصدر السابق ص: ٣ /١٤١.

[2] المصدر السابق ص: ٣ /١١٥.

ضمير المتكلم. نحن نعلم أنّ القصيدة عند المتنبي لا تتساق إلا عبر ضمير الأنا، وتفسير ذلك أنّ الشعر عامة وشعر المتنبي خاصة ما هو إلا صيغة من صيغ الاعتداء على الموضوع، لتلعب الأنا دوراً محورياً في توجيه الدّلالات الشّعرية. إنّ الأنا في الشعر بمعنى أدق هي الموضوع، والموضوع لا ينحل إلا عنها والمسألة في شعر المتنبي أنّ الذات ضخمة إلى درجة مرضية، ولعلّ ذلك من أسباب تفرده، لأنَّه رأى في نفسه الفريد لا المتشابه، فأحكم خطابه على هذا الأساس، والمشكلة هنا في هذه القصيدة أنَّ مكان الأنا أصبح مشغولاً بصورة الآخر، وهذا الذوبان كما قلنا تراجع عن نسق أكده المتنبي في سائر شعره، وهو أمر وإن عزّ علينا تصنيفه خارج حدود النسق المعروف، إلا أنّه حقاً تحولٌ ذو معنى على صعيد الخطاب وعلى صعيد المعنى.

في البيت السابع تنفتح صيغ الخطاب التي لا تني تعزز ثباتها في الأبيات (٨ . ٩ . ١٠ . ١١ . ١٢) لنقرأ على غير العادة شعراً تذوب فيه شخصية المتنبي في الآخر، ويبرز فيه شيءٌ غير الذات، وقد أُحصيتْ فيه سجايا غير خصال أبي الطيب، إنّه الممدوح الذي ملأ الدنيا وشغل الأنحاء، واستحكم في السبل، فغدا عالماً لم يرَ المتنبي بداً من أن يتحرك في محيطه، وينهل من رحيقه، لا بل إنّه السبيل الذي يشعره بالوجود، ونجد كلّ ذلك في قوله:

**أرُوحُ وقد ختمتَ على فؤادي بحبك أن يحل به سواكا**

**وقد حملتني شكراً طويلاً ثقيلاً لا أطيق به حراكا**

**أحاذر أن يشق على المطايا فلا تمشي بنا إلا سواكا**

**لعل الله يجعله رحيلاً يعين على الإقامة في ذراكا**

وتعلو نبرة الخطاب لتصل إلى قمة المبالغة في البيت الأخير حين يرى المتنبي أنه يستحي من الإله إن فارق دار ممدوحه في قوله:

**حييٌّ من إلهي أن يراني وقد فارقت دارك واصطفاكا**

إنّ تركز صيغ الخطاب حول ضمير المخاطبة يشي بالوظيفة الإفهامية للّغة، والغاية واضحة هنا، لأنّ الضغط على هذا الضمير يدعم صورة الآخر في الموضوع ليكون حاضراً على الدوام في سياق القول مثل حضوره القوي في ذهن منشىء القول، ومن ثم تكون الهيمنة الواسعة لكاف الخطاب التي تتوزع في تفصيلات القصيدة عامة ليكون الموضوع برمته لمصلحة طرف واحد وهو

الممدوح، ثم نلحظ نسيجاً غير مترابط للذات التي أنتجت القول ترامت أطرافه هنا وهناك، لنفهم في النهاية أنّ الشاعر ما هو إلا جرم صغير يدور في فلك هائل أهمّ ما فيه الممدوح، وهذا بالطبع مؤدى الاعتماد الكلي على ضمير المخاطب في النّص.

إنّ الغاية التي كان يرمي إليها الخطاب استحكمت في بناء النّص عامة، وربّما كان اختيار المتنبي حرف الروي (الكاف) لتعزيز هذه الغاية، فالقافية انحازت بصورة واسعة إلى ترسيخ مبدأ التخاطب، والمتلقي بات ينتظر في نهاية كل بيت انعطاف أعنة الكلام باتجاه الممدوح ففي قوله في البيت الأول (فداك) توجيه إلى المخاطب بوساطة كاف الخطاب التي شغلت وظيفتين أساسيتين: ضبط الإيقاع، وتوجيه الدلالة في آن واحد. وقد تكرر الصنيع ذاته إضافة للبيت الأول في الأبيات:

(٢ . ٦ . ٧ . ٨ . ١٢ . ١٣ . ١٧ . ١٨ . ١٩ . ٢٦ . ٢٩ . ٣٠ . ٣١ . ٣٢ . ٣٦ . ٤٢ . ٤٥). أي أنّ ضمير الخطاب قد شغل ثمانية عشر موضعاً في الروي، وإذا لاحظنا أنّ ذلك الضمير قد بدأت به القصيدة ثم ختمت به نفهم من ذلك بالفعل أنّ الضمير بمساره الدائري قد أسهم في رسم صورة كونية للممدوح، هي أشبه بالفلك الذي تدور فيه العناصر المختلفة، والشاعر بطبيعة الحال جزء من تلك العناصر، بوصف النّص قد بدأ بضمير الخطاب، وانتهى إليه ليرسم في الذهن صورة قريبة من الدائرة التي تبدأ بنقطة ثم تنتهي في النقطة نفسها.

إنّ المتنبي هنا لم يعمد إلى التنويع بل استقل كلامه في المديح بموضوع واحد لم يجمع إليه موضوعاً آخر، ولسنا بصدد الكلام هنا على وحدة القول التي زعم من زعم أنّ الشعر العربي لا ينتصر لها، لكننا نريد أن نركز على أنّ التجربة قد آزرت الوحدة هنا ليتعذر على المنشىء أن يفكر في غير ما يخص الممدوح، أو يعبر عن غير اللحظة التي عاشها بكلّ جوارحه، وكما أنّ صورة الممدوح الشاملة قد سدت عليه النوافذ فلم يبصر ظلال نفسه وهي ترمي بثقلها على موضوع الفنّ، كذلك كانت اللحظة نفسها قد سلبته حرية التفكير في حيثيات الفنّ الذي يستلزم إظهار براعة القائل وهو يقلب نظره في موضوعات مختلفة ليقدم للسامع زاداً متنوعاً للإمتاع.

وهذا بحدّ ذاته عدول عن النّسق الفني الذي استقرت فيه أشعار المتنبي السابقة كما استقرت فيه النماذج الشعرية الخالدة من ميراث العرب الكلامي.

إنْ لغة القصيدة تؤكد أنّ الدّلالة قد انتصرت على المعنى، وتبعاً لذلك انتصرت اللحظة الجمالية المتجسدة بمادة القول على أفق توقع المتلقي، إذ المعنى المستقر لدينا لا يدور إلا حول عظمة المتنبي، والعظمة هنا قد تلاشت، لتجسد القصيدة لحظة ضعف المتنبي وخوفه من المصير. لقد بدا ظلاً للممدوح بكلّ ما تحمله هذه العبارة من معنى، وكذا سؤال التميز الذي يستولي على ذهنية المتلقي حين يواجه أيّ نصّ للمتنبي يتضاءل بوصف القصيدة هنا لم تُذكر على أنّها من روائع المتنبي، ولم يسبق أن قال ناقد إنّها قد انطوت على التفرد، ولكنها من ناحية أخرى احتملت جانباً من الرؤية الفنية التي لم يُقدر لشعره الباقي أن يأتي بمثلها، أو بالوضوح الذي امتازت به وهنا رأى النقاد فيها العجب.

لقد عبر الثعالبي، وهو من النقاد المنصفين الذين وجدوا عند أبي الطيب ما يحمل على الاستنكار، وما يبعث على الإعجاب في آن واحد، ففي يتيمته خص أبا الطيب بكلام كثير، مستعرضاً فيه هفواته وسيئات معانيه وجنف ألفاظه، ثم أشار إلى ما يوجب الاستحسان في أشعاره، وقد أنهى مقالته بعبارة تشفّ عن إعجاب بالغ بالمتنبي وفنّه فقال: "وقد جمح بي القلم في إشباع هذا الباب وتذييله وتصبيره كتاباً برأسه في أخبار أبي الطيب...." [١] . عن دهشته حين وقف عند قوله:

**فَزُلْ يا بُعْدُ عن أيدي ركابٍ لها وقعُ الأسنةِ في حشاكا**

فقال: هذه استعارة حسنة لأنه خاطب البعد وجعل له حشا، ثم نظر في قوله:

**وأياً شئتِ يا طُرُقي فكوني أذاةً أو نجاةً أو هلاكا**

فقال: "جعل قافية البيت الهلاك فهلك"[٢].

هذه الإشارة موضع اهتمام، فجملة ما يحصّله النّظر فيها أنّها قرارة القصيدة وأعمق نقطة فيها، لأنّها متولدة أساساً من شعور غامض بالنهاية، لهذا لفتت انتباه الثعالبي، وغيره ممن تجرد عن كلّ حكم سابق على المتنبي وعبقريته، إضافة لذلك فإنّ القصيدة في مجملها لم تكن معرضاً لتتبع سرقات المتنبي، وما لاحظه الشارحون إزاء تشابه بعض معاني القصيدة مع غيرها من معاني الشعراء ملاحظات ليست بذات معنى لسبب وجيه أنّ المتنبي فيها لم يكن قد بالغ في الكلام على نفسه وتفرده وعنفوانه وموهبته، وإنّما كانت حديثاً خالصاً يجسد لحظة

---

(1) الثعالبي (يتمية الدهر) ص: ١ /١٥٨.

(2) المصدر السابق ص: ١ /١٥٩.

الضعف الإنساني في وقت عجزت فيه الحيلة عن تحقيق المراد، وقصرت الآلة عن الوصول إلى الأهداف. ومن العجيب أن يتمثل المتنبي هذه اللحظات الموجعة في حضرة أمير غير عربي، وهو من جعل من شعره نشيداً للعرب وعن العرب، والذي دعاه إلى ذلك تلك اللحظات التي شعر وكأن الزمان قد جرده من كلّ شيء، ولم يعد لكل ما كان معنى الآن، وقد طوى تاريخه سلسلة من الأحداث، وقطع زمانه كلّ ما كان يحلم به، ولم تبق له بعد الرحلة الطويلة في الحياة إلا أن يقول: لن تصمد في وجه الزمن إلا اللحظات الشعرية التي يمكن أن تخرج وحدها من حساب النصر والهزيمة، والربح والخسارة، والصمود والاندحار، والموت والحياة، فلا نصر إلا لمن يستطيع أن يخرج عن حدود الأزمنة، وفي هذه الناحية أبصر موقعه في الوجود ليكون ذلك الموقع طريقه إلى الذاكرة. والسؤال الأخير الذي يمكن أن يستحوذ بكامل الاهتمام: أين الرؤية في النص، وكيف يمكن تصنيفها لمصلحة المتنبي هنا؟

لقد جرت العادة في الكلام على الرؤية الشعرية النظر إليها من منظار التجربة الفنية عامة، وعندما نقول تجربة فنية أو شعرية ينصرف الوهم إلى التجارب المعاصرة، لأنّ المتكلمين على التجربة أمثال محمد غنيمي هلال في كتابه المهم (النقد الحديث) قد حصروا مؤدى كلامهم في الشعر الحديث الذي ينقل تجارب نعيها ونهتم بها ونحدد منطلقاتها، وغاياتها ومن ثم نتعلم منها، ونستقي ما يعمق وعينا بمشكلات عصر نعيش تفصيلاته بكلّ دقة. وأرى أن توسيع كلام المتحدثين عن التجارب الشعرية ليشتمل على نتاج عبقري كالمتنبي ليس خطأ جسيماً، لأنّه في واقع الأمر من القلائل الذي خاضوا تجارب فنية لم تنته بعد.

إنّ التجربة الشعرية تنزع إلى تجسيد رؤية في نهاية المطاف، وليس كلّ مبدع بمقدوره أن يصوغ تجاربه لترتقي إلى حدّ التصديق؛ لأنّ التجربة لها أركان تتمثل بعنصرين أساسيين: الثقافة أو العقل، والعاطفة أو الانفعال، فإذا كانت الثقافة تسعف بتمثل التجارب بمعزل عن كون المنشىء قد عاش تفصيلاتها حقاً، إذ الصدق الفني الناجم عنها لا يستلزم أكثر من تصوير الأوضاع تصويراً يشي كما لو أنّها حدثت، وهذا هو العنصر المقصود بالثقافة التي تغني الأديب عن خوض التجارب بصورة حقيقة، فإنّ العاطفة أو الانفعال يستلزمان الصدق الشعوري بكلّ ما تعنيه كلمة صدق، وعليه تقف كلّ تجربة على أحد ركنين: ركن

ثقافي عقلي، وهذا يستلزم صدقاً فنياً يُعنى بتمثيل التجربة كما لو أنها وقعت، والركن العاطفي الانفعالي الذي يستلزم نقل التجربة كما عاشها المبدع في الحقيقة، ولا يمنع أن يلتقي الركنان في تجربة واحدة، على أن تكون الأهمية في الجانبين تدور حول انبثاق رؤية عميقة تحيل على حمل الموعظة وإثراء الإحساس، وتفسير الظواهر، وقراءة المستقبل بصور تشي بالدّقة والوضوح.

لم يتسنَ لكثير من الشعراء إدخال نتاجاتهم ضمن إطار ما يسمى بالتجربة الفنية، حتّى لو كانوا من المعاصرين، وعيار ذلك إنّما هو المتلقي الذي يحتاج دائماً مزيداً من الإقناع بأنّ ما يقوله الأديب يعنيه تماماً، وما يصوره يلامس حياته بدقة، وما يرمي إليه يقصده دون أقنعة أو رموز. وعليه كم من النتاجات الفنية الزائفة التي تزعم أنها للمتلقي وليست له، وكم من الآثار التي خطبت ودّه ثم عجزت عن إقناعه فألقيت في زوايا النسيان لتكون زاداً فجاً يغص في ابتلاعه الإهمال. إنّ تراث أبي الطيب لا يزال يعني المتلقي، وتجربته لا تزال قائمة، ولعلّ أكثر من تكلم على ذلك دعاة الحداثة في العصر الحديث بصور غير مباشرة، أو حتّى أولئك الذين ناهضوا الحداثة التي تزيت بزي ثقافي غير عربي، فكان أن التقى الجمعان حول إثارة السؤال حول سرّ شعر المتنبي، ومن ثم اعتبار فنه نموذجاً قابلاً للاحتذاء بغية الخروج من رحله التيه التي دخل فيها الشعر المعاصر، فكان النموذج الأمثل عند الفريقين أن المتنبي وشعره حال فريدة للإبداع لأنّها تجسّد تجارب فنية قديمة وحديثة، حداثية وأصيلة، مستحسنة ومرذولة، أو أنّ الزّمن قد التقى في شعر المتنبي في كلّ تفصيلاته، وتجلت فيه تجربة الإنسان بقوتها وضعفها، وخصوصيتها وعموميتها، وفرادتها وتشابهها، من أجل ذلك كتب لشعره الصمود على هذا النحو المذهل. إنَّ مدار التجربة ومنطلق الرؤية في القصيدة الآنفة يتمثلان في البيت الذي وقف عنده الثعالبي، إذ أشار إلى أنّ المتنبي قد جعل قافية البيت الثامن والثلاثين الهلاك فهلك، وقد عدّ البيت لذلك من عجائب أبي الطيب؛ لأنّه اعتقد أنّ المتنبي في أثناء نظم القصيدة كان على أحس حال فقال: "ارتحل عن شيراز بحسن حال ووفور مال، فلما فارق أعمال فارس حسب أنّ السلامة تستمر به كاستمرارها في مملكة عضد الدولة، ولم يقبل ما أشير إليه من الاحتياط باستصحاب الخفراء والمبذرقين، فجرى ما هو مشهور من خروج سرية من الأعراب عليه ومحاربتهم إياه، وتكشف الواقعة عن قتله وابنه مُحسّد ونفر من غلمانه وذلك في سنة أربع وخمسين وثلثمائة"[1].

---

[1] الثعالبي (يتمية الدهر) ص: ٢٢٥/١.

وما فهمه الثعالبي من دلالة البيت شيء، وتحليله ما وقع بعد نظم القصيدة شيء آخر تماماً، لأنّ المتنبي عندما اختار الهلاك قافية للبيت كان ذلك من صميم الرؤية التي استشف من خلالها النهاية، نهايته هو، وما وقع بعد نظم القصيدة شيء آخر هو في الواقع أمر خارج القصيدة، إذ المتنبي توقع الهلاك فيها، وقد صدق ذلك فيما بعد، والمسافة بين قول القصيدة وما حدث هو الرؤية، وكان من الممكن ألا تصدق لأنّه في البيت الآنف توقع ثلاثة أشياء: الأذى أو النجاة أو الهلاك، وهو لم يرجح واحداً مما ذكر، ولم ينحز عاطفياً إلى أمر منها دون آخر، فكلّها تحصيل حاصل ما دامت النهاية قد لاحت له في الأفق. أعني نهاية التجربة الفنية، فالمتنبي أدرك أنّ هذه القصيدة هي خاتمة مسيرته الفنية وعليه لا يعنيه بعد تجسيد تلك اللحظة أن تكون خاتمته الهلاك أو الأذى أو النجاة.

إنّ الرؤية في القصيدة تجسّد الإحساس بالنهاية، أو القصيدة برمتها كانت نهاية الشاعر، مما يدل على أنّ المتنبي الشاعر مات قبل المتنبي الإنسان، بدليل أنّه لم يقل شعراً وهو يتعرض للسلب أو يواجه الموت، وهل هنالك أدعى للشعر مثل أن يواجه الشاعر نهايته، لكن الذي حدث أنّ لسان الشاعر قد عز عليه الشّعر بعد تلك القصيدة التي أنشدها في حضرة عضد الدولة، والتي أعلن فيها أن شعره قد توقف، غير أنّ حياته امتدت بعد ذلك ليخوض الحدث الأخير في زمانه، وهو مواجهة جماعة من الأعراب الذين قطعوا عليه الطريق وسلبوا ماله، ويحدثنا التاريخ عن حادثة تستحق النظر في هذا السياق وهي الحادثة التي ذكرها ابن خالويه حول مقتل أبي فراس الحمداني الذي تمرد على ابن أخته أبي المعالي مما دعاه إلى توجيه جيش لمحاربته بقيادة قرغويه، والذي حدث أنّ قرغويه أسر أبا فراس في مكان قريب من حمص، ثم أمر بضربه وهو مقيد بدبوس ثم تركه في أرضه يواجه الموت، وقيل إنّ أبا فراس الشاعر قد قال آخر مقطوعة في شعره في أثناء ذلك زعم النقاد أنّها تمثلت في قوله [1]:

**أبنيتي لا تجزعي كلّ الأنام إلى ذهابْ**

**أبنيتي صبراً جميـ ـلاً للجليل من المُصاب**

**نوحي علي بحسرةٍ من خلف سترك والحجاب**

---

[1] أبو فراس (ديوانه) ص: ١ /١٧٦.

قولي إذا ناديتني وعييت عن ردِّ الجواب
زين الشباب أبو فرا س لم يُمتع بالشّباب

إذن أبو فراس الشاعر مع أبي فراس الإنسان قد تجسّدا في التعبير عن لحظة النهاية وواجها الموت معاً في لحظة انبعاث القصيدة، وسكتا معاً عندما أضحت القصيدة في حيز الوجود، لذا فالقصيدة آخر صرخة أطلقها أبو فراس الشاعر الإنسان ليعبر عن لحظة التحول هذه، أما المتنبي فاللحظات التي أفادت مثل هذا التحول كان وقد وصفها في زمن سابق لموته، فقد مات شعرياً قبل أن يموت إنساناً. وما يحمل ذكرى الشاعر هو القصيدة، وما يحمل ذكرى الإنسان هو الحادثة التي راح ضحيتها، وكان يقصد أن يموت كما يموت الإنسان لا كما يموت الشاعر، وهنا تتجلى لحظة التأمل وتتركز مناحي الرؤية الفريدة. لقد كان المتنبي وهو يقارع موضوعات الفنّ شخصاً آخر غير الذي كان يسير ويتحدث ويحلم ويصمم الأهداف ويحدد الغايات، فذلك الشخص بالنسبة إلينا قد انتهى، والذي بقي هو المتنبي الشاعر المختلف، وهو الذي تهيأ للمتنبي الإنسان أنّه قد مات، والواقع أنه لم يمت وإنما توقف عن الكلام لحظةً ولكنها كافية لتحملنا على الفهم بوجه من الدقة من الذي مات، ومن الذي لا يزال حياً خالداً؛ أعني بذلك المتنبي ذا الرؤية الشعرية المحققة ليس في دهره هو بل في دهور سرمدية.

❑❑



# الفصل الثاني

# إشكاليات التجاوز وقيود القراءة

## ١. إكراهات القراءة:

لا يزال الدرس النقدي أسير النظرة الفردية، مع محاولات النقاد الدائمة لضبط الحكم النقدي، وذلك بتوسيع الجانب الموضوعي فيه، وإقصاء الذات الناقدة عن

موضوع النقد، ومع ذلك بقي النقد مترجحاً بين الموضوع والذات، حتى غدت الحيدة في هذا المجال ضرباً من المحال، وكان قدامة بن جعفر من أوائل النقاد القدامى الذين رسموا حداً للشعر لإيجاد معيار عقلي يسعف على الموازنة والمقايسة بين عناصره، محاولاً ربط معايير كلّ عنصر من عناصر الشعر بالعقل والدربة والمران، متحللاً بصورة واضحة من الذوق والتأثير الشخصي، لهذا حصر عناصره التكوينية باللفظ والمعنى والقافية والوزن، متجاوزاً سائر العناصر كالعاطفة مثلاً. والواقع أنّ محاولة قدامة تؤخذ بعين الاعتبار حين نتأمل الآلية التي ينجز من خلالها النقاد أحكامهم، مع ما يحيل عليه تعريفه من خلافات أبرزها أنه لم يجز فيه الجانب الشكلي، إضافة لمحوه الفارق بين الشعر والنظم وغير ذلك من الاعتراضات التي يظن بعض من تأمل هذه المسألة أنّها وجيهة[1]، غير أنّ قدامة فيما يبدو لي بمنطقه العقلي رأى أن الحكم النقدي بحاجة إلى معيار يقلص من طغيان الذات في النقد على الموضوع، بعدما أحس أنّ القراءة النقدية بصيغتها الذاتية اعتداء سافر على الإبداع، إذ تتجسد تلك الصيغة بدءاً بالاختيار المحكوم بالذوق أساساً، ثم بالمقارنة التي تبيح للناقد الانحراف بالموضوع إلى الجهة التي يريدها دون ضابط، يضاف إلى ذلك التحلل من التعليل المنطقي ومسوغات الحكم. لقد كان النقد عند كثير من قراء شعر المتنبي ولاسيما في القديم وسيلة للنيل منه. إنه أداة جارحة للنصوص أكثر منه أداة لتفسيرها وتأويلها وتبيان ما انطوت عليه من قيم فنية وموضوعية، من أجل ذلك بدت قراءات خصومه من النقاد تقوم على إكراه النصوص، لا بل إكراه النقد ليقف عند المساوئ والسقطات لأسباب شخصية كما سنبين، ولم يكن بمقدور هؤلاء النقاد أن يجدوا في شعر أبي الطيب نقصاً لولا أنه فريد ومنحاز إلى التطاول على العُرف.

### ٢. إكراه القراءة في مبحث السرقات :

كان موضوع السرقات من أخطر المسائل التي خاض فيها النقد الأدبي القديم، لما لهذا الموضوع من مزالق والتواءات وملابسات وعوالق يتعذر حصرها وتبيان حدودها والفصل فيها على نحو يكشف عن جوانب ذلك الموضوع بعيداً عن التحامل والمواقف الشخصية والأحكام التأثريّة، ولا عجب بعد ذلك أن يكون هذا الميدان مقصوراً على جهابذة العلم وكبار نقدة الكلام، من أجل ذلك قال الجرجاني: "ولستَ تُعَدُّ من جهابذة الكلام ونقاد الشِّعر، حتّى تميز بين أصنافه

---

[1] انظر ما قاله د. إحسان عباس في هذه المسألة (تاريخ النقد الأدبي) ص: ١٦٥.

وأقسامه، وتحيطَ علماً برتبه ومنازله، فتفصلَ بين السَّرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السّرق فيه، والمبتذل الذي ليس واحداً أولى به من الآخر، وبين المختصّ الذي حازه المبتدئ، فملكه واجتباه السابق فاقتطعه" [١].

وتتبدى خطورة ذلك الموضوع من جراء جعله باباً للقدح والذم والنيل من الخصوم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ السرقة بحدّ ذاتها نقيصة تلغي التفرد والإبداع، لهذا حاول العلماء تقييد جوانبها وحصرها في حدود لم تخفَ عن أهل العلم، إضافة لذلك فقد ميزوا بين طرفين للسرقة: أحدهما يكون مذموماً، والآخر يكون محموداً، وقد انتبه القدماء في موضوع السرقات إلى مسألة مهمة لخصوها بقولهم:

إنَّ "اتكال الشاعر على السرقة في بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل"[٢]. وهذا معناه أن تقرّي معاني المتقدمين وتنخلها والإفادة منها والإضافة إليها من صناعة الشاعر، كما أنّ تميز المعاني وتبيان جيدها من فاسدها وشريفها من مبتذلها، والحكم بالفضل للسابق إليها، والإقرار بالإحسان لمن ولّد منها وأضاف إليها من صناعة الناقد. فالمعاني كما يرى نَقَدةُ الكلام لا تكون في رتبة واحدة، فسرقة مخترعها وفريدها لا يوازي أخذ ساقطها ومبتذلها؛ لأنّ الفريد غير متاح لجميع الشعراء، في حين أنّ المتبذل مطروحٌ في الطريق يتجاذبه القاصي والداني، فهو يدخل في كلام سائر الشعراء، وليس بمقدور أحد الزعم بامتلاكه، يقول ابن رشيق: "والسَّرق إنّما يكون في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في محاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره"[٣].

لقد حدد المتقدمون مفهوم السرقات، وبينوا الجوانب التي تستوجب اعتبار الشاعر سارقاً، وميزوا المعاني المعدودة في باب السّرق من المعاني المشتركة الجارية في طباع الناس، وأظهروا الفوارق بين السرقة المذمومة والمحمودة، ومع ذلك فقد بقي باب السرقات عند كثير من القدماء مجالاً للذم والقدح وسبيلاً لإذكاء نار الخصومة، ولعل المعركة النقدية التي دارت حول المتنبي وشعره لا تبعد عن هذا الجانب، إذ نجد ابن رشيق وهو يعرض موضوع السرقات في كتابه "العمدة"

---

(1) الجرجاني (الوساطة) ص: ١٨٣.

(2) ابن رشيق (العمدة) ص: ١٠٣٨/٢.

(3) المصدر السابق.

يهاجم ناقدين تتبعاً سرقات المتنبي، ولم يكن في واقع الحال مدافعاً عنه، غير أنّ موضوع السرقات الذي كان يعالجه استدعى ذكر من تعسّف في هذا الموضوع فكان من أقرب الأمثلة لذلك الحاتمي الذي قال فيه: "وقد أتى الحاتمي بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا حُققت..."[1]، وابن وكيع الذي ذكره بقوله: "وأما ابن وكيع فقد قدّم في صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصح معها لأحد شعر..."[2].

### ٣. المتنبي والسرقات الشعرية:

كان المتنبي متهماً عند خصومه بمجرد إطلاقه سؤال التميز، من أجل ذلك انصبت جهودهم لنفي ذلك، وما أثار منافسيه في الأصل قوله مدعياً بامتلاك ناصية البيان:

**شاعرُ المجدِ خِدْنُهُ شاعرُ اللَّفظِ كلانا رَبُّ المعاني الدِّقاقِ**

إنَّ المتنبي في هذا الشاهد يرى أنّ الفعل العبقري الفريد إنّما يتجلى في لحظة شعرية في الأساس، لأنّ الشعر عنده هو أداة الإبداع ولسان العبقرية، ولا عجب بعد ذلك أن يجعل صانع الأمجاد وهو الممدوح شاعراً شبيهاً بشاعر اللفظ يعني نفسه، فكلاهما يبدع ويبتكر وينفرد عمن سواه، وهذا هو في الأصل محور شخصيته ومدار إحساسه بالعظمة، وإشارته في عجز البيت الآنف إلى أنّه رَبُّ المعاني الدّقاق يؤكد تلك النزعة عنده.

وهذا الشاهد وغيره من أشعاره في هذا الباب تفضي إلى حقيقة واحدة هي أنّ إحساسه بالتفرد قد بلغ من الضخامة ما يزعج متقبلي الشعر في عصره، وليس عجيباً أن يحاول خصومه من النقاد تجريده من هذه الصفة وذلك بإظهار تلك المعاني مسروقة أو مستوحاة من أشعار سابقيه ومعاصريه، وكان على رأس هؤلاء من معاصريه في القرن الرابع الهجري الصاحب بن عباد، والحاتمي، وابن وكيع، وأما العميدي فمن نقاد القرن الخامس الذين أعادوا النظر إلى شعر المتنبي في ضوء قضية السرقات ليظهر للناس حقيقة أبي الطيب الذي كان الشغل الشاغل للأدباء ومحبي الشعر في ذلك العصر.

### ٤ ـ قراءة الصاحب بن عباد والكشف عن مساوئ المتنبي:

---

[1] ابن رشيق (العمدة) ص: ١٠٩٤/٢.

[2] المصدر نفسه.

ألّف الصاحب بن عباد رسالته الموسومة بـ "الكشف عن مساوئ المتنبي"، محاولاً حصر تلك المساوئ بسرقاته الشّعرية، وهي رسالة موجزة، ذكر في فاتحتها أنّه ينتوي ذكر بعض شعر أبي الطيب الساقط فقال: "والآن أعود إلى ذكر المتنبي فأُخرج بعض الأبيات التي يستوي الرّيض والمرتاض في المعرفة بسقوطها دون المواضع التي تخفى على كثير من الناس لغموضها"[١].

والواقع أنَّ الصاحب، مع أنَّ كلامه يشي بشيء من نقد المعاني، بوصفه حدد وجهة الرسالة باستخلاص أبيات من شعر المتنبي قال بأنّها ساقطة مرذولة، إلا أنّه انعطف إلى موضوع السّرق محدداً جهة العيب فيه، مما يشير إلى أنّه قصد بالمعاني الساقطة الأبيات التي سرقها المتنبي من غيره على ضعفها وسقوطها فذكر: "فأمّا السرقة فما يُعاب بها لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها، ولكنْ يُعاب إن كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحتري وغيره جُلّ المعاني، ثم يقول لا أعرفهم ولم أسمع بهم، ثم ينشد أشعارهم، فيقول: هذا شعر عليه أثر التوليد، ولا عجب فهذا الصولي كان كثير الرواية حَسَنَ الأدب، إلا أنّه ساقطُ الشِّعر، يقول في كتاب الخلفاء وقد حشاه بشعره: إنّما أثبت شعري ليعلم الناس أنَّ في زمانهم من لم يسبق البحتري انتصف منه، وليس في الإعجاب بالنفس غاية، وكان بعض الناس يقول إنّي أجاري البحتري وأناويه وأناقضه وأساويه"[٢].

وظاهر كلام الصاحب هنا يشي بأنّ الشّعراء أغاروا على شعر البحتري وهو من المحدثين، وهنا يكمن العيب في السّرق، أما إذا نظر المحدثون في أشعار من تقدمهم من شعراء الجاهلية والإسلام وأفادوا منها فإنّ ذلك ليس بعيب، لأنّ معانيهم أضحت بعامل التقادم والاحتذاء كثيرة الدوران على الألسنة، غير أنّ هذا الكلام غير لصيق بالمتنبي؛ لأنّ الصاحب في عموم رسالته لم يثبت أنّ المتنبي أخذ من البحتري، وليس ذلك فحسب بل نراه يقصر كلامه على عيوب المتنبي بانتقاد معانيه، إذ افتتح نقده التطبيقي بقوله: "وأول حديث المتنبي أن لا دليل أدل على تفاوت الطبع من جمع الإحسان والإساءة في "بَليت" كقوله[٣]:

**بَلِيتُ بِلَى الأَطْلالِ إنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا ... وُقُوفَ لئيمٍ ضاعَ في التُّربِ خاتِمُهُ**

---

[1] ابن عباد، الصاحب (الكشف عن مساوئ المتنبي) ص: ١١.

[2] المصدر نفسه.

[3] المصدر نفسه.

ويأخذ الصاحب على المتنبي هنا أنّه طبقّ المصراع الثاني للبيت، وهو عنده في نهاية الرداءة، على الصدر وهو في غاية الاستقامة والإحسان، وهذا ما عبّر عنه بقوله: "فهذا كلام مستقيم لو لم يعقبه بقوله: وقوف لئيم ضاع في الترب خاتمه، فإنّ الكلام إذا استشف جيده ووسطه ورديئه كان من أرذل ما يقع لصبيان الشعراء وولدان الأدباء"[١]، ووجه الإساءة في رأي الصاحب أنّ المتنبي جمع الرداءة إلى الإحسان في قوله "وقوف لئيم، فهذا لا يستقيم مع الوفاء الذي أظهره للأطلال، غير أنّ جهة الاعتراض في كلام الصاحب تنتفي مع اختلاف رواية البيت، ولعلّه من الطريف أنّ الحاتمي وهو من خصوم المتنبي كان قد سأله عن البيت فقال: "فأخبرني عن قولك:

**بَلِيتُ بِلَى الأطْلالِ إنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا وُقُوفَ شحيح ضاعَ في التُربِ**

كيف قلته أشحيح أم شجيج؟ فقال: أنا قلته بحاء لا غير، وهذا معنى اخترعته"[٢].

إذن كلام الصاحب لا معنى له مع اختلاف الرواية، ولا سيما أنّ الحاتمي كما يذكر المؤرخون التقى المتنبي على نحو ما سنراه في كلامنا على رسالته الموضحة. هذا أمر وأمر آخر يمكن أن نشير إليه وهو أنّ الشعر الساقط عند الصاحب هو المسروق وقد غفل عن تبيان وجه السرقة في البيت، وعلى ذلك لم يفِ بمنهجه في تتبع سرقات المتنبي، ليغدو انتقاده في آخر الأمر غير مسوغ، فهو من جهة يبنيه على رواية غير صحيحة، ومن جهة ثانية يغفل جهة السرقة أو العيب فيه، وأما التفاوت بين الجيد والرديء فإنّ ذلك يشمل شعر المتنبي كما يشمل أشعار غيره، ومحال أن يجمع الشاعر في نتاجه الحسن دون الرديء، والمتنبي معروف عند النقاد بهذه الصفة حتى قيل: "وكان أبو الطيب شاعراً مشهوراً مذكوراً محظوظاً من الملوك والكبراء، والجيد من شعره لا يُجارى فيه ولا يُلحق، والرديء منه في نهاية الرداءة والسقوط"[٣]. وشاهد آخر يدل على أنَّ الصاحب لم يستطع ضبط السرقات عند المتنبي فانعطف إلى نقد معانيه، مع أنّ غاية رسالته تدور حول نفي المعاني المخترعة في شعره حيث يقول: "ولقد مررت على مرثية له في أم سيف الدولة تدل على فساد الحس وعلى سوء أدب النفس،

---

(1) المصدر نفسه.

(2) الحاتمي (الرسالة الموضحة) ص: ٤٩.

(3) ابن العديم (بغية الطلب) ص: ٢٦.

وما ظنك بمن يخاطب ملكاً في أمه ثم يقول (رواق العز فوقك مسبطر) ولعل لفظة الاسبطرار في مراثي النساء من الخذلان الصفيق... يظن المتعصبون له أنّها من شعره بمثابة "وقيل يا أرض ابلعي ماءك" من القرآن، وفيها يقول:

**وَهَذا أَوَّلُ النَّاعِينَ طُرّاً لأَوَلِ ميتةٍ في ذَا الجَلالِ**

ومن سمع الشعر عرف تردده في انتهاك الستر لما أبدع في هذه المرثية قال:

**صَلاةُ اللهِ خالِقِنَا حَنُوطٌ على الوجْهِ المكفَّنِ بالجَمالِ**

وقال بعض من يغلو فيه هذه استعارة، فقلت صدقت ولكنها استعارة حداد في عرس"[١]. ومن الواضح أنّ الصاحب في نقده هذا متحامل على المتنبي، إذ لم يبصر في شعره سوى العيب والنقص، وهو لم يضف في هذا الباب شيئاً إلى ما قاله النقاد في هذه القصيدة التي تأملها الأدباء فأشاروا إلى عيوبها ومحاسنها، ولعل الثعالبي قد صح له النظر فيها فأشار إلى عيوبها دون أن يغفل عن محاسن أبي الطيب ومعانيه الفريدة التي انطوى عليها معظم شعره[٢].

فالصاحب كان يطمع بمديح المتنبي، مثلما حظي عضد الدولة ووزيره ابن العميد بمديحه، غير أنّ المتنبي كما قال المتقدمون: "أبى الانحطاط إلى الكَتَبَةِ"[٣] إذ كان الصاحب كاتباً يومذاك لابن العميد، يقول ياقوت: "إنّ الصاحب إسماعيل ابن عباد قال بأصبهان، وهو يومئذ على الإنشاء، بلغني أنّ هذا الرجل، يعني المتنبي قد نزل بأرجان متوجهاً إلى ابن العميد، ولكن إنْ جاءني خرجت إليه من جميع ما أملكه، وكان جميع ما يملكه لا يبلغ ثلاثمائة درهم.. وبلغ ذلك المتنبي فلم يعرج عليه ولا التفت إليه، فحقد عليه الصاحب حتى حمله على إظهار عيوبه في كتاب ألفه لم يصنع فيه شيئاً؛ لأنّه أخذ عليه مواضع تحمَّل فيها عليه"[٤].

ولعلّه من الطريف أن يكون ابن عباد من أكثر أصحاب النثر سرقة لمعاني المتنبي فيما يندرج تحت إطار نثر المنظوم، وكان الثعالبي قد تتبع ما أخذه الصاحب بن عباد من شعر المتنبي ونثره في رسائله، وفي ختام ما عرضه

---

(1) ابن عباد، الصاحب (الكشف عن مساوئ المتنبي) ص: ١٢.

(2) الثعالبي (المتنبي ما له وما عليه) ص: ٤٣.

(3) البديعي (الصبح المنبي) ص: ١٨١.

(4) الثعالبي (المتنبي ما له وما عليه) ص: ٤٢.

الثعالبي مما أخذه الصاحب من المتنبي قال: "هذا غيض من فيض ما اغترفه الصاحب من بحر المتنبي، وتمثل به من شعره، ولو ذكرت نظائره لامتد نَفَس هذا الباب"[1].

وخلاصة القول الذي أطلقه الصاحب في شعر المتنبي أنه شعر في كثير من شواهده مقتبس من غيره في محاولة لنفي صفة التفرد عنه. وهذه الغاية كما قلنا كانت تستهدف النيل من شخص المتنبي للأسباب التي بيناها، والسؤال الجوهري الذي نريد إطلاقه هنا: هل كان كلام الصاحب من الأسباب التي بينت بالفعل عوار شعر المتنبي على ما حفل به من بريق في نظر قراء شعره عامة؟ وهل كانت ملاحظاته حاجباً دون استقبال شعر المتنبي حتى عند منافسيه؟

إن ردة فعل القراء النقاد إزاء ما قاله الصاحب كما أشرنا كانت قوية، ولا سيما عند مناصري مذهب المتنبي في الشعر، ولكن القضية التي أثارها الصاحب وغيره لا تزال معلقة، ولم يؤذن الزمان بحسمها إلى يوم الناس هذا، وقد صاغها النقد الحديث بقضية التناص.

والواقع أنّ ثمة فارقاً جوهرياً بين التناص بمفهومه العصري والسرقة الشعرية التي تكلم عليها النقاد القدامى ولاسيما المناهضين لطريقة المتنبي الشعرية، ويشخص ذلك الفارق بوضوح في فهمنا للتناص الذي يعده أصحابه قضية تستحكم بأبنية النصوص، وتحكم وجودها أصلاً، والتناص لبيانه يستلزم الوقوف على نص كامل، ومعرفة بسياقات محددة تمكن من تبيان مقدار التداخل بين النصوص، ثم إنه صنيع يدخل في حكم القيمة على النص، أما السرقة فهي جهد شخصي وخلاصة موقف أو قراءة ليست محايدة تماماً. إن السرقة نتاج قراءة منحازة لأنها محكومة بهدف وغاية، وهي بعد ذلك من مساوئ الشعراء مع ما بينه النقاد من أشكال محمودة في هذا المجال، وآية ذلك التسمية التي اختيرت لهذا العمل الشعري، فعندما قالوا: سرقة أفادوا أنها مذمومة أخلاقياً وفنياً، ولو أرادوا غير هذا المعنى لقالوا استعارة مثلاً، ومع أن الاستعارة مستخدمة للتعبير عن الصورة عند النقاد لكنها لا تمثل في الواقع شيئاً مذموماً مع أن الشاعر يسترق فيها النظر إلى الطبيعة والكون والأشياء من حوله، لكن لم يعتد الناس على تناولها بمثل الصورة التي جاءت عليه في شعر هذا أو ذاك.

---

(1) المصدر السابق.

وإذا عددنا السرقة استعارة أي استعانة الشاعر بما يتاح له من نتاج الشعراء أو ما تناهى إلى سمعه من أقوالهم أمكن أن تكون السرقة كالاستعارة داخلة في موضوع المحاكاة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، مع فارق بسيط هو أن السرقة تتناول أخص أدوات الشعر كالألفاظ والمعاني والقوالب، في حين هناك عناصر تسهم هي الأخرى في تكوين الشعر إلا أنه لا يحسن عدها مسروقة مثل الموضوعات، لأن تلك الموضوعات تقع فـي دائرة العموم والاشتراك، وتدخل وسائل التعبير عنها في دائرة الفن. من أجل ذلك كانت المعاني والألفاظ مداراً للسرق مع أنّها من مكونات الشعر أيضاً. ومؤدى القول إن إزالة اللبس العالق بالفهم من جراء اعتبار السرقة الشعرية أمراً مرذولاً ليس بالمستطاع لأنها غدت من مكونات الفهم الشعري نفسه، ولكن الحكم المرتبط بغاية في هذا المجال يمكن أن يرد، وهو الأمر الذي ظهر واضحاً في قراءة بعض شواهد المتنبي من قبل الصاحب، فأحسسنا أنه قام بإكراه فعل القراءة لينعطف حكمه النقدي باتجاه الغاية التي رمى إليها وهي إثبات سرقات المتنبي من غيره، مع أن المنهج الذي اتخذه لبلوغ تلك الغاية لا يدعم نيته في إدانة أبي الطيب، فصار حجة عليه أكثر منه حجة له.

### ٥ ـ قراءة الحاتمي شعر المتنبي في رسالته الموضحة:

أنشأ الحاتمي رسالته في سرقات المتنبي بعد عودته من مصر، إذ أشار في مقدمته إلى ذلك بقوله: "ولما ورد أحمد بن الحسين المتنبي مدينة السلام منصرفاً من مصر، ومتعرضاً للوزير أبي محمد المهلبي للتخييم عليه والمقام لديه: التحف رداء الكبر، وأذال ذيول التيه، وصعر للعراقيين خده، وأرهف للخصام حده..."[١]،ومن الملاحظ أنّ الحاتمي قد تصرّف في خبر قدوم المتنبي إلى بغداد، إذ انفرد بالإشارة إلى تخييمه ومقامه لدى الوزير المهلبي، والواقعة كما ذكرها البديعي تختلف عما أورده الحاتمي، إذ المتنبي لما عاد إلى بغداد نزل بدار علي بن حمزة البصري اللغوي، وقد زاره الوزير المهلبي فيها، وكان معه الأصفهاني صاحب الأغاني، وكان يتطلع إلى أن يمدحه غير أنه أبى، ويؤكد صاحب بغية الطلب ذلك بقوله: "لمّا ورد أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي بغدادَ متوجهاً إلى حضرة الملك عضد الدولة بفارس، أعدّ له أبو محمد (المهلبي) عشرة آلاف درهم وثياباً كثيرة وفرساً بمركب ليعطيه ذلك عند مديحه له، فأخّر المتنبي من

[1] الحاتمي (الرسالة الموضحة) ص: ٦.

ذاك ما كان متوقعاً منه، وحضر مجلس أبي محمد للسلام عليه فغاظ أبا محمد فعله..."[1]، فعبارة "وحضر مجلس أبي محمد للسلام عليه" تعني أنّه لم يكن يقيم عنده. وهذا ما يؤكد تزيد الحاتمي فيما أورده في خبره الآنف، إضافة إلى مخالفة ما أورده المنطق، فكيف ينحاز المتنبي إلى المهلبي، ويخيِّم عليه ويقيم لديه ثم يترفع عن مديحه؟

لقد أنشأ الحاتمي رسالته بعد أن قابل المتنبي، فجهة الخطاب في الرسالة تشير إلى ذلك بوضوح، وقد ذكر ذلك غير واحد من الأدباء فقال القفطي: "وله (الحاتمي) اجتماع مع المتنبي لما قدم إلى بغداد، ومؤاخذات آخذه بها وصنف ذلك في كتاب..." وقال الصفدي: "وله الرسالة الحاتمية التي شرح فيها ما دار بينه وبين المتنبي لما قدم بغداد"[2].

حدد الحاتمي منهجه في رسالته الموضحة بقوله: "نهدت له متبعاً عَواره، ومقلماً أظفاره، ومذيعاً أسراره، وناشراً مطاويه، ومنتقداً من نظمه ما تشمّخ به، ومنتحياً أن تجمعنا دار يشار إلى ربها فأجري أنا وهو في مضمار يعرف السابق من المسبوق واللاحق من المقصر عن اللحوق"[3]. وينبغي أن نلاحظ أنّ الحاتمي كان قد سعى إلى مقابلة المتنبي في دار ليظهر عيوبه وسقطاته على مرأى الناس ومسمعهم، كما ذكر آنفاً "منتحياً أن تجمعنا دار"، وبالفعل بنيت الرسالة على أساس من المواجهة الصريحة بين الحاتمي والمتنبي، غير أنّ ما جاءت به الرسالة يبعث على الشك، إذ لا نتصور أنّ رجلاً قد امتلأ صدره حِقداً على المتنبي تتاح له الظروف لمناظرته بصورة لم يقبلها المتنبي من الملوك والأمراء، ودليل ذلك ما أورده الثعالبي حول ملاحظات سيف الدولة على بعض شعره، وكان المتنبي لا يرضى أن يسمع لومة لائم فيما يقال في شعره، كما كان يأنف أن يرد على السائلين، ولم يتسن لكثير من الأدباء مقابلته أو حتى سماع شعره، فقد حدّث أبو مسلم الفَرضي قال: "لما ورد المتنبي بغداد سكن في ربض حُميد فمضيت إلى الموضع الذي نزل فيه لأسمع منه شيئاً من شعره فلم أصادفه، فجلست أنتظره وأبطأ علي فانصرفت من غير أن ألقاه"[4]، وهنا يحسن التساؤل كيف اتسع صدره للحاتمي إذن؟

---

[1] القفطي (إنباه الرواة) ١٠٣/٣.
[2] الصفدي (الوافي بالوفيات) ٣٤٢/٢.
[3] الحاتمي (الرسالة الموضحة) ص: ٢١.
[4] الحاتمي المصدر السابق ص: ٢١ ص: ٢١.

وقف الحاتمي في رسالته عند مرثية أبي الطيب لأم سيف الدولة، فقال له: "أهكذا يؤبّن مثلها، وقد كانت بلقيس عصرها... فقال: "ألستُ القائل في هذه الكلمة: فأخبرني عن قولك في مرثية أم سيف الدولة:

**وَلا مَنْ في جَنازتها تِجَارٌ يكونُ وادعُهَا نَفْضَ النِّعالِ**

**مشى الأمراءُ حَوْلَيها حُفَاةً كأنَّ المَرْوَ من زِفِّ الرِّئَالِ**

**وأَبرَزَتِ الخُدورُ مخبآتٍ يضعن النِّقسَ أمكنةَ الغوالي**

**أتتهنَّ المصيبةُ غافلاتٍ فدمعُ الحُزنِ في دمعِ الدَّلال**

فقلت: البيت الأول من قول الصنوبري:

**نؤوم الضحى أهب القنافذ عنده      إذا ما عراه النوم أهب الثعالب**

أو من قول ابن الرومي:

**لو أنّها استقلت على شوك الحسك      تحت الزُّباة وجدْتَهُ كالفنك**

وعلى ذلك فمن الواجب ألا تدفع عن إحسان انتظمه شعرك، ولا عن معنى نكد طوّح به في البلاد فكرك، ولكنك تحسن في البيت من القصيدة، ثم تشفع ذلك بالأبيات السخيفة لفظاً ومعنى"[١].

وما يلفت النظر هنا أنّ الحاتمي يخاطب المتنبي خطاب السيد للمسود، والقاضي للمتهم، ومن عجب أنّ المتنبي سرعان ما ينصاع لما يقول، ويسلّم بما يتهمه به، ففي صدر الشاهد يعنف الحاتمي أبا الطيب إلى درجة التوبيخ في قوله "أهكذا يؤبن مثلها"، ولم يملك المتنبي رداً سوى أنه يذكر أبياتاً من القصيدة كأنّما يريد أن تشفع له عند الحاتمي، الذي لا يلبث أن يوجه له صفعة أقوى من السابقة حين بيّن أن ما يدعيه من معنى مخترع هو مسروق من قول الصنوبري أو ابن الرومي. وفي نهاية هذه المقابلة يوجه الحاتمي للمتنبي ملاحظات هي أشبه بملاحظات الأستاذ إلى تلميذ مقصر من تلامذته، مشيراً إلى ضرورة تخليه عن اغتراره بشعره إذ ليس له بميزان نقد الحاتمي سوى البيت الجيد الذي يساق ضمن جملة من الأبيات الرديئة السخيفة.

وبغض النظر عما لاحظه الحاتمي من وجود الشبه بين شعر المتنبي الآنف وشعر كل من الصنوبري وابن الرومي، إذ القضية بمجملها تحتمل الجدل ولا سيما إذا عولجت من منظور ما هو معدود في السّرق، فإنّ المحاورة التي عقدها بينه وبين المتنبي تكاد تكون ضرباً من الخيال، لأنّ صوته كان مهيمناً ورأيه كان نافذاً وكلمته لا ترد، والمتنبي قد ظهر من خلال ذلك عاجزاً عن الرد، وهذا في واقع الأمر بعيد عن حقيقة أبي الطيب.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الحاتمي نحا نحو الصاحب بن عباد في الانعطاف بقضية السرقات الشعرية إلى موضوع آخر هو أدخل في نقد المعاني، يقول مخاطباً المتنبي: "ومما ذهبت إليه هذا المذهب:

**مَا أَبْعَدَ العيبَ والنُّقصانَ من شيمي      أنا الثُّريا وذانِ الشَّيبُ والهَرَمُ**

---

[1] المصدر السابق ص: ٢٢.

وهذا كلام جار على غير مناسبة؛ لأنّ الثريا ليست من قبس الشيب والهرم، ولا هما من قبسها، وكان وجه الكلام أن تقول: أنا الثريا سفوراً وعلواً، وذان السهى خفاءً وخبواً، أو أن تقول: أنا الشباب وذان الشيب والهرم. ومن غث الكلام ومستكرهه قولك:

**فتىً ألفُ جُزْءٍ رأيُهُ في زمانِهِ أقلُّ جُزَيءٍ بعضُهُ الرَّأيُ أجمَع**

مما يدل على خلل واضح في منهج هذين الرجلين، فموضوع السرقات أمر، وموضوع فساد المعاني وابتذالها أمر آخر، وتفسير ذلك أن المسألة لا تعدو كونها تتبعاً لسقطات المتنبي ليس غير.

لقد بدا الحاتمي من خلال هذه الرسالة ناقماً على المتنبي، مدفوعاً للنيل منه، وقد عبّر عن ذلك صراحة في مقدمة كتابه ولا سيما في قوله: "نهدت له متبعاً عَواره"، إذْ إنّه استجاب لدعوة المهلبي الذي حرّض الأدباء على تتبع سقطات المتنبي كما يقول صاحب بغية الطلب: "ومشاركة الحاتمي في إدامة حل نظمه في رسائله، بعد مقالته التي عملها فيه محرضاً عليه ومتنادراً به كنوادر المخنثين، كما حمل مثله أبا محمد المهلبي مستوزر بختيار بن معز الدولة إلى إغراء سفهاء بغداد عليه ومعاملته بالسخف الذي أعرض بوجهه عنه وعنهم"[١]. لقد كان الحاتمي كالصاحب مدفوعاً لتتبع عوار المتنبي كما قال صراحة في فاتحة رسالته، ولم يجد من عوار الرجل سوى الوقوف على نقد معانيه الشعرية، وتقييد دلالاتها في ضوء فهمه، والمشكلة أن فهمه كان يستهدف تبيان ما هو سيئ أو ساقط من المعاني، ولعل العجيب أن يكون التركيز كله على المعاني وعلى الألفاظ دون المواقف والموضوعات، من أجل ذلك كانت جهوده منصبة على الشواهد المفردة أو الكلمات التي جاءت في معاريض الأسلوب عامة، مما جعل زوايا النظر مقصورة على شواهد مفردة زعم القارئ أنها مستوحاة من الشعراء الآخرين، والواقع أن مثل هذه القراءة تفتقر إلى مسوغات كثيرة قبل الأخذ بها، أهم تلك المسوغات أن المتنبي لم يكن في أشعاره قد استأنس بمعاني غيره بمعزل عن التجارب التي عاشها بالفعل، ومن ثم فإن المعاني عامة لها صفة الإطلاق، مثل أن يكون المعنى ذا صبغة ذهنية في الأساس، وحين يتناوله الشاعر يثيره أو ينقله من حيز المحدود إلى فضاء واسع، ومن هنا لم يعد البحث النقدي يهتم بالمعاني المجردة التي تكون في الذهن أولية أو مصوغة في قوالب ما، لأن تلك المعاني كما

---

(1) ابن العديم (بغية الطلب) ص ٥٤.

تصورها النقاد منذ القدم تدور في طباع الناس، وليس هناك فضل لمن يبعثها أو يستعملها، إنما الفضل لمن أثارها ونجح في وضعها في سياقات ونظوم خاصة، وعلى هذا الأساس يتراجع البحث الذي يقف عند حدود سرقة المعنى، لأن المعنى لم يعد موضع بحث ونظر، وإنما أصبح التركيز على الدلالة والأثر الذي يخلفه في نفس المتلقي، فمن هذه الجهة نجد أن الحاتمي والصاحب قبله لم يهتمّا بما تحمله سياقات المتنبي من آثار تلبي لدى السامع حاجات جمالية بل انصبت الجهود في هذا الباب على المعاني ومدى تشابهها في نتاج الشعراء، ومثل هذا المبحث يظل منقوصاً إن كانت هنالك حاجة إلى تناوله أصلاً، مثل أن يرجع الناقد هذا المعنى أو ذاك إلى شاعر متقدم والسؤال المهم: هل كان ذلك المعنى من اختراع المتقدم، ألا يجوز أن من تقدم المتنبي قد أخذه من سابقه، وهكذا لتستحيل القضية كلها إلى متاهة لا تؤدي إلى كبير طائل.

## ٦ ـ قراءة ابن وكيع في كتابه (المنصف):

قد يكون "المنصف" لابن وكيع من أوسع المصنفات التي تعرضت لسرقات أبي الطيب، ويذكر محقق الكتاب محمد يوسف نجم أنّ ابن وكيع قد عوّل فيه على رسالة ألفها النامي في عيوب شعر المتنبي، "وقد انفرد بالاطلاع عليها، وقبس منها ليهاجم صاحبها، ويهجن رأيه مدعياً لنفسه صفة الإنصاف"[١]. وابن وكيع يضع بين يدي مصنفه مقدمة طويلة، يوجه فيها الخطاب إلى الوزير ابن حنزابة الذي بعث إليه رسالة يشير فيها إلى ما كان يحظى به شعر المتنبي عند متأدبي عصره من تقدير، يقول: "فإنّه وصل إليَّ كتابك الجليل الموضع، اللطيف الموقع، تذكر فيه إفراط طائفة من متأدبي عصرنا في مدح أبي الطيب المتنبي وتقديمه، وتناهيهم في تعظيمه وتفخيمه..."[٢]، ويظهر من خلال المقدمة أنّ ابن حِنزابة كان متحاملاً على المتنبي حاقداً على المتعصبين له، لذلك كانت رسالته تنطوي على ذمهم والتهوين من شأنهم لأنّهم كما تقول المقدمة كانوا مأخوذين بالتقليد الأعمى "إنّهم قد أفنوا فيه الأوصاف، وتجاوزوا فيه الإسراف، حتّى فضلوه على من تقدم عصرَهُ عصرُهُ، وأبرّ على قدرِهِ قدرُهُ، وذكرتَ أنّ القوم شغلهم التقليد فيه، عن تأمل معانيه..."[٣]. هذا الكتاب فيما يبدو قد حفز ابن وكيع لكي يضع

---

(1) ابن وكيع (المنصف . مقدمة المحقق محمد يوسف نجم) ص: ٢٢.

(2) المصدر السابق ص: ٢٨.

(3) المصدر السابق ص: ٢٩.

شعر المتنبي في موضعه الحقيقي متحرياً في ذلك الإنصاف، ومن الواضح أنه حين اختار لمصنفه اسم "المنصف" لم يقصد إنصاف المتنبي، لأنّ المتنبي كما تشير مقدمة الكتاب قد نال من التقديم والتقدير والمدح ما لا يستحق، فعندما فاق ذكره المتقدمين أمثال الوليد وحبيب، حتّى لكأنّه سلبهم حقهم في الثناء والشهرة، وجب أن يقتص منه ليعيد الأمور إلى نصابها، أو كما يشي عنوان كتابه محاولاً تحقيق الإنصاف بين الشعراء يقول: "لا يستحق التقديم على من هو أقدم عصراً، وأحسن منه شعراً كأبي تمام والبحتري، فإنّي لا أزال أرى من منتحلي الأدب مَنْ يعارض شعريهما بشعره، ويزن قدريهما بقدره.."[١]. ثم يرسم منهج كتابه قائلاً: "ثم لا يرضى مقرّض أبي الطيب حتى يدّعي له السلامة الكاملة فيه، وأنّى له السلامة من ذلك، وقد جاء على ساقة أهل الشعر بعد استيلاء الناس على حلو الكلام ومره ونفعه وضره، وهذا الظلم الواضح والإفك الفاضح، وسأدل أولاً على استعمال القدماء والمحدثين أخذ المعاني والألفاظ، ثم أعود إلى تنخل شعر أبي الطيب ومعانيه وإثبات ما أجده فيه من مسروقات قوافيه"[٢].

إنّ ابن وكيع، مع أنّه قد حدد وجهته في كتابه بتنخل شعر المتنبي لتتبع سرقاته، إلا أنّه لم يلتزم هو الآخر بهذا المنهج، إذ انحرف في مواضع شتى إلى نقد معانيه وألفاظه، وهذا باب خارج من الناحية الموضوعية عن تتبع السرقات، إذ نراه يقف في صدر مؤلفه عند شعر قاله أبو الطيب في مفتتح حياته حيث يقول:

**بأبي مَنْ وددْتُهُ فافترقنا وقضى اللهُ بعدَ ذاكَ اجتماعا**

**وافترقنا حولاً فلمّا التقينا كانَ تسليمُهُ عليَّ وَدَاعاً**

ومن الغريب أنّ ابن وكيع بعد إدامته النظر في هذين البيتين سمى البيت الأول فارغاً بمعنى أنّه لم يلتمس فيه كما قال استخراج معنى، أي أنّه ليس بشيء، في حين يرى في الثاني كبير طائل، ويصفه بأنّه بيت المعنى، أي أنّه وجد فيه مبتغاه، فرأى أنّه مأخوذٌ من قول جحظة[٣].

---

(1) المصدر السابق ص: ٣١.

(2) المصدر السابق ص: ٣٦.

(3) المصدر السابق ص: ٨٠.

**زائرٌ نمَّ عليه حسنهُ كيف يخفي الليل بدراً طلعا**
**راقب العتمة حتى أمكنت ورعى الحارس حتى هجعا**

وإذا سلمنا أنّ معنى المتنبي مأخوذ من شاعر آخر، فإنّ الإنصاف يقتضي الإشارة إلى أنّ المتنبي قد زاد في معنى سابقيه، غير أنّ ابن وكيع فيما يبدو أراد أن يجرد المتنبي من كل إحسان، فعدّ بيته الأول فارغاً، والآخر مسروقاً. والأبيات الفارغة التي أحصاها ابن وكيع في شعر المتنبي كثيرة، منها قوله:

**أفْرَسُهَا فَارساً وأطولُهَا باعاً ومغوارُها وسيِّدُها**

فقال: "قال بعض النحويين: فارساً منصوب على الحال لا على التمييز، وهو بيت فارغ"

ومن الغريب أنّ ابن وكيع يأخذ على المتنبي إيراده المعاني المألوفة تارة، والغريبة تارة أخرى، فمثلاً يعيب عليه قوله:

**قِفَا قليلاً بها عليَّ فلا أقلّ من نظرة أُزَوَّدُهَا**

ثم يتابع قائلاً: فيجب عليه الاهتمام بما اهتم به هذا البيت من قول ذي الرمة فيقول: هذا معنى غير غريب، ولكن أبا الطيب لا يحقر شيئاً بل يأخذ الشعر الرفيع والوضيع، وهو في الأخذ كما قال ابن المعتز:

**قلبي وثاب إلى ذا وذا ليس يرى شيئاً فيأباه**

وكلام ابن وكيع هنا داخل في نقد المعاني، والموازنة بين أقوال الشعراء، ومن أمثلة مآخذه على المعاني الغريبة في شعر أبي الطيب تعرضه لقوله:

**يا ليتَ بي ضربةً أتيحَ لها كما أتيحتْ لـه محمَّدُها**
**أثّرَ فيها وفي الحديدِ وما أثّرَ في وجهه مُهَنَّدُها**
**فاغتبطتْ إذْ رأتْ تزيُّنها بمثْلِهِ والجراحُ تحسدُها**

يقول ابن وكيع: "هذا كلام عجيب ومعنى غريب، وذلك أنه تمنى ضربة تقع من مثل ضربة الممدوح ولا أعلم هذا مما يتمنى"[١]. ثم عمد ابن وكيع إلى تصحيح بعض معاني المتنبي كقوله:

**كُفِّي أراني ويْكِ لومَكِ ألوَمَا       همّ أقام على فؤادٍ أَنْجمَا**

فقال: ترتيب هذا البيت: كفى فقد أراني لومك أولى باللوم همٌّ أقام على فؤادي أنجما. وهذا صعود وحدور، محصوله محقور، والمعروف أن يقال: اللائم ألوم، فأما اللوم فلا يلام لأنه غير الملوم، والملوم العاقل، واللوم كلام، فالواجب أن يلام العاقل دون الكلام[٢]. وكذلك وقف عند العيوب التي تلحق باللفظ في قول أبي الطيب:

**وإذا سحابةُ صدٍّ حُبٍّ أبرقتْ       تركتْ حلاوةَ كُلِّ حُبٍّ علقما**

يقول: "ليس هذا البيت من ألفاظ حذاق الشعر، لأنّ ذكر السحابة والإبراق لا يليق بذكر الحلاوة والمرارة..."[٣]. ثم وقف في شعر المتنبي عند المعاني المستحيلة كقوله:

**وضاقت الأرضُ حتّى كانَ هاربُهم       إذا رأى غيرَ شيءٍ ظنَّهُ رَجُلا**

فقال: هذه مبالغة مستحيلة لأن غير شيء لا تقع عليه رؤية"[٤] ووقف عند المعاني الدالة على قلة الورع في قوله:

**يا أيُّها الملكُ المُصَفّى جَوْهَراً       من ذاتِ ذي المَلَكُوتِ أسمى مَنْ سَمَا**

**نورٌ تَظَاهَر فيكَ لاهُوتيَّةً       فتكادُ تعلمُ علمَ ما لَنْ يُعْلَمَا**

---

[1] المصدر السابق ص: ١١٩.

[2] المصدر السابق ص: ١١٩.

[3] المصدر السابق ص: ٣١١.

[4] المصدر السابق ص: ١٣٩.

فقال: "هذا مدح متجاوز وفيه قلة ورع"[١]. كما وقف عند اللحن في شعره كقوله:

**كيفَ أُكَافي على أجلِّ يَدٍ  مَنْ لا يرى أنّها يدٌ قِبَلي**

فقال: "لم يهمز أكافي، على غير قياس فأجراها مجرى الوقف، وما أكثر ما يسقط الهمز. ومن ذلك أيضاً وقوفه عند قول أبي الطيب:

**فأرحام شعر يتصلن لدنّهُ  وأرحام مال ما تني تتقطعُ**

فقال: "هذا من لحونه إنّما تشدد النون مع النون..."[٢].

ومن الواضح أنّ هذه الشواهد وغيرها كثيرة مما دوَّنَهُ ابن وكيع تحت باب سرقات المتنبي، لا تدخل في باب السّرق، وإنّما تدخل في نقد المعاني، وعليه يفقد هذا الكتاب أيضاً مصداقيته، على اعتباره لم يفِ بمنهجه، ليتحول جزءٌ كبيرٌ منه إلى صورة من صور التحامل ليس أكثر، فابن وكيع كما يرجح محمد يوسف نجم لم يؤلف كتابه المنصف إلا بتحريض من الوزير ابن حنزابة، وابن حنزابة من الرؤساء المتأدبين، كان له مجلسٌ يضم أبرز أعلام عصره من النابهين والشعراء والأدباء، كما كانت لديه مكتبة انطوت على نفائس الكتب، وهو بعد ذلك ممن كان يتطلع إلى أن يمدحه المتنبي بقصيدة، ولكنه لم يظفر بطلبته، فطفق يتتبع سقطات المتنبي ويحشد العلماء للكشف عن عيوبه وسرقاته، من أجل ذلك لم يكن كتابه "المنصف" خالصاً لوجه العلم، وإنما كان تزلفاً لابن حنزابة وتقرباً منه.

لم يلق كتاب ابن وكيع تأييداً عند الأدباء، فانبرى غير واحد لدحضه وبيان ما انطوى عليه من جور وعسف، فقيل إنّ ابن جني ألف كتاباً في الرد عليه ونقض ما جاء فيه سماه "النقض على ابن وكيع في شعر المتنبي وتخطئته"[٣]. كما أشار ابن القارح إلى أن ابن وكيع أجحف بحق المتنبي في كتابه[٤]، وذكر ابن شرف القيرواني أن كتاب المنصف لابن وكيع: "أجور من سدوم"[٥].

---

(1) المصدر السابق ص: ٢٤٢.

(2) المصدر السابق ص: ٣٤١.

(3) ياقوت (إرشاد الأريب) ص: ١٤٣/١٢.

(4) المصدر السابق.

(5) الصفدي (الوافي بالوفيات) ص: ١١٤/٢.

إنّ الجهد الذي بذله ابن وكيع يدخل تحت إطار القراءة الجائرة التي لا تسجل إلا العيوب، والحق أنّ ما عابه على المتنبي لا يدخله البحث النقدي اليوم تحت إطار الرديء، بل على العكس تماماً، إذ الانحرافات التي دل عليها ابن وكيع في المعاني والألفاظ تدل على مسافة قطعها المتنبي نحو التفرد، لأن أغلب ملاحظات ابن وكيع تتصب حول رأيه الخاص وذوقه الشخصي، وليس ضرورياً أن يوافق النص تطلعات القارئ، وليس ضرورياً أن تتطابق النصوص مع أفق توقع المتلقي، لأنّ من شأن النصوص الجيدة أن تجيب عن تساؤلات المتلقي بإجابات تخالف قناعاته، وهذا بالضبط ما نجم عن قراءة ابن وكيع المحدودة لبعض شواهد المتنبي، وقد دلت تلك القراءة على شيئين مهمين الأول: أن القارئ عمد إلى لي أعناق المعاني لقهرها مسقطاً عليها نقمة كانت قد أشعلت في صدره الحقد على المتنبي، والواقع أن تلك القراءة لم تجز كشف الأسباب وإعلانها بصورة دعت الناس إلى إدراك الزيف الذي خالط الحكم النقدي. والثاني: أن تلك القراءة قد كشفت عوامل صمود شواهد المتنبي أمام النقد مهما كانت غايته، وصحيح أن النص الجيد لا يستطيع أن يدافع عن قائله لكنه بالتأكيد يستطيع الدفاع عن وجوده، من أجل ذلك بقيت شواهد المتنبي حية مع تغير مواقف القراء منها وتباينها.

### ٦ ـ قراءة العميدي ومحاولته "الإبانة عن سرقات المتنبي:

لم يكن العميدي ممن عاصر أبا الطيب فقد ظهر بعده، فكانت وفاته نحو سنة ٤٣٣ هـ، أي بعد وفاة المتنبي بنحو ثمانين عاماً، ومع ذلك بقي لشعره، فيما يشير العميدي في كتابه صدى جعل الناس على خُلْفٍ واضح إزاءه، فقد استاء العميدي من صيته، وضاق ذرعاً بمن كان يرفع من شأنه، فجرد قلمه لإظهار سرقاته فقال في مقدمة كتابه: "وليس تغني المتنبي جلالة نسبه مع ضعف أدبه، ولا يضره خلاف دهره مع اشتهار ذكره، ولقد تأملت أشعاره كلها فوجدت الأبيات التي يفتخر بها أصحابه من أشعار المتقدمين منسوخة، ومعانيها من معانيهم المخترعة مسلوخة، وإنّي لأعجب والله كيف يعلون من ذكر المتنبي وأمره، ويدعون الإعجاز في شعره، ويزعمون أن الأبيات المعروفة له هو مبتدعها ومخترعها ومحدثها ومفترعها، ولم يسبق إلى معناها شاعر، ولم ينطق بأمثالها باد ولا حاضر، وهؤلاء المتعصبون له والمفتخرون باللُّمع التي يزعمون أنّه استنبطها وأثارها، والمعتدون بالفِقَرِ التي يدّعون أنّه افتضَّ أبكارها، والمترنمون بأبيات سائرة يذكرون أنّه انفرد بألفاظها ومعانيها وأغرب أمثلتها ومبانيها...

يحكمون حكماً جزماً بأنّها غير مأخوذة ولا مسروقة"[١]. فكتاب العميدي إذن يقدم صورة من صور النزاع والخلاف حول شعر المتنبي بين من كان يؤيد مذهبه الشعري ومعارضي ذلك المذهب، ومن هنا اختلفت دوافع تأليف هذا الكتاب عن الأسباب التي دفعت مؤلفي الكتب السابقة في سرقات المتنبي إلى تأليفها، فالعميدي بوصفه قد ظهر بعد أبي الطيب، كان من المتوقع أن يكون أكثر اعتدالاً من سابقيه، فهو ليس من منافسيه أو حساده أو الحاقدين عليه، أو ممن دُفِعَ لتتبع سرقاته لغاية من الغايات، غير أنّ العجيب في الأمر أنّه كان أكثر عداء وكرهاً للمتنبي من السابقين، من أجل ذلك رأى الأدباء أنّه أجحف بحقه دونما سبب، فذكر البديعي أنّ العميدي في كتابه "الإبانة" "كان في غاية الانحراف عن الحق، حائداً في التمييز عن سنن الإنصاف" ثم يقول: "ونحن نورد كلامه ونرد في نحره سهامه فإنه تجاوز الحد وأكثر الرد[٢].

فالعميدي في تتبعه سرقات المتنبي لم يختلف عن سابقيه في عدم الوفاء بالمنهج الذي يستوجب تبيان السرقات في شعر المتنبي، ولعل عنوان مؤلفه "الإبانة عن سرقات أبي الطيب" يحتم عليه التقيد بموضوع السّرق، غير أنه انحرف عنه بغية إحصاء سقطات أبي الطيب وذكر عيوبه في اللّغة والنحو والمعاني، فمن مآخذه على شعر أبي الطيب قوله:

**حشايَ على جمرٍ ذكيٍّ من الهوى وعيناي في روضٍ من الحُسْنِ ترتعُ**

فقال العميدي: "لو قال ترتعان كان أصوب وأبلغ"[٣]، في حين ذكر العكبري أنه جائز على اعتبار أن العينين عضوان مشتركان في فعل واحد مع اتفاقهما في التسمية.

ومن أمثلة موازنته بين معاني المتنبي ومعاني غيره من الشعراء بغية إظهار تقصيره وقوفه عند قوله:

**جاز الأُلى ملكت كفاك قدرهم فعرفوا بك أن الكلب فوقهم**

(1) العميدي (الإبانة عن سرقات المتنبي) ص: ٢٢.
(2) البديعي (الصبح المنبي) ص: ٤١.
(3) العميدي (مقدمة محقق الإبانة) ص: ٢٣.

**فإنّه حجة يؤذي القلوب بها  من دينه الدهر والتعطيل والقدم**

فقال: "هذا البيت عليه أثر العي؛ لأنّ الدهر والتعطيل والقدم إلحاد وأحسن من ذلك قول ابن الرومي:

**لا قدست نعمى تسربلها  كم حجة فيها لزنديق**
**صبراً أبا الصقر فكم طائر  خر صريعاً بعد تحليق[١]**

فهذا الشاهد داخل في باب المفاضلة بين المعاني، ولا علاقة له بالسرّق، وهو مؤشر دال على أنّ العميدي كان يتتبع سقطات أبي الطيب ليس أكثر، إضافة لذلك فإنّ قارئ كتاب العميدي يجد أنّ المؤلف أسرف في اتهام المتنبي بالإغارة على شعر معاصريه من المغمورين، فعدد منهم خلقاً كثيراً، يقول محقق كتاب "الإبانة" في مقدمته: "ونجد في هذا الكتاب أسماء شعراء مغمورين حاولت جاهداً أن أعثر على تعريف لهم في كتب التراجم فلم أجد لأحد منهم ترجمة ما خلا عدداً قليلاً منهم"[٢]. ثم يقول: "وأعتقد أنّ المتنبي في كبريائه وتعاليه ومنزلته في الشعر واللغة أكبر من أن يسرق من هؤلاء الشعراء الصغار أمثال الخناني والمياسي والعابدي وأبي السمراء والغساني... ولو فعل ذلك لافتضح بين الناس، وكانت هذه السرقات التي يزعمها المؤلف حجة لأعداء المتنبي المعاصرين له، الذين كانوا يقفون له بالمرصاد... إذن معظم سرقاته التي نسبت إليه مردها إلى واحد من اثنين: إما أن تكون نوعاً من توارد الخواطر، أو أن تكون معاني مشتركة بين الشعراء"[٣].

ومؤدى تلك الملاحظات التي دونها المحقق يفضي إلى أن العميدي في كتابه لم يكن بمنجاة عن الادعاء والجور والتجني، وفي الوقت ذاته لم يستطع شأنه في ذلك شأن سابقيه من تحويل النقد التطبيقي القائم على تتبع السرقات إلى أداة نقدية تسعف بتطور البحث النقدي، لهذا السبب لا تعدو تلك المؤلفات كونها ضرباً من إذكاء نار الخصومة وتتبع العيوب لأسباب شخصية، وبالمقابل ظهرت

---

(1) المصدر السابق ص: ١٦٣.
(2) المصدر السابق ص: ١١.
(3) المصدر السابق ص: ١٢.

مؤلفات أخرى تعرضت للمتنبي كانت أكثر إنصافاً، ذلك لأنّها وضعت عيوب المتنبي بإزاء محاسنه ككتاب البديعي "الصبح المنبي" وكتاب الثعالبي "المتنبي ما له وما عليه"، إذ حاولت هذه الكتب وأشباهها تقديم صورة للمتنبي ولشعره موسومة بشيء من الموضوعية والحياد.

**وخلاصة القول:** كان المتنبي في شخصيته وشعره يمثل حالاً فريدة في تاريخ العربية، فالمتأمل تفاصيل حياته يجد أن الرجل كان صاحب موقف، لهذا ضن بفنه إلا على من يستحقه من أعلام عصره الذين رأى فيهم الرجولة والبطولة والإباء، وعلى كثرة من وقع في دربه من السادة الذين لم يرَ فيهم قرناء لذاته ومرمى لإبداعه، فتعالى عنهم، مع ما كانوا يرصدون له من أموال ومتاع لاسترضائه، غير أنه لم يكن طامعاً بالعطاء، بمقدار ما كان يطمع بالشرف والمجد والزعامة والعزة، وقد نال من كل ذلك ما يحمل النفس على قدر كاف من القناعة والقبول والرضا، غير أن نفساً لا تعرف القناعة والرضا قد سكنت لحمه وعظمه، فقطع الحياة شامخاً متعالياً، لا تشده قوة إلى القبول بما كان قد قسمه له المليك، فظل يساوره طموح الرئاسة والزعامة، فلا يرى فيمن تولاها خيراً لها من ذاته، لكنه لم يبلغها بعد أن أسرف في طلبها، وكان ذلك الطموح يعود عليه بكثير من الشرور، فاستعداه من استعداه، وأحبه من أحبه، وقد ربحت العربية من تلك الحياة الغامرة والنفس الأبية والطموح الذي لا يحد فناً لا تفنيه الأيام، فها هو ذا شعره يزداد شباباً مع تقادم الأزمنة، وهاهي ذي شخصيته تزداد بريقاً كلما تداعت الأيام، ولعل أهم ما نجم عن المتنبي وشعره تلك المعركة النقدية التي دارت حوله، وأوضحها الكتب التي تتبعت سرقاته، غير أن تلك الكتب كما لاحظنا لم تتحلَ ولو بقدر ضئيل من الموضوعية، وإنما انحلت عن أسباب شخصية، فكانت ترصد صراعات دارت بين المتنبي وخصومه، ولعل الطريف في الأمر أن مشجعي التأليف في هذا الباب كانوا من الوزراء كالمهلبي وابن حنزابة والصاحب بن عباد، وكانت دوافعهم إلى تأليب النقاد لتتبع سرقات المتنبي واحدة، إذ كانوا جميعاً يطمعون في مديح أبي الطيب، لكنهم لم يظفروا بشيء من أشعاره، فاستعدوه وحرضوا الأدباء على النيل منه، ولكن المؤلفات التي أنجزت في سرقاته سرعان ما انكشف عوارها، وتبين الناس دوافعها، فكانت من العوامل التي ضاعفت من شهرة المتنبي، ولهذا نقول إن البحث النقدي لم يستفد كثيراً من تلك المؤلفات، فبقيت صورة من صور الخصومة والنزاع الشخصي. والمهم في هذا المبحث النقدي أن إكراه القراءة لا يؤثر سلباً في النص الجيد إن توافرت له عوامل

الصمود، بل على العكس تماماً قد تسعف بصقله وبيان ما ينطوي عليه من قوة وشفافية، وأظن أن نصوص المتنبي التي تعرضت إلى القراءة الجائرة قد نالها حظ من الشهرة، فلولا تناولها بطريق النقاد المنافسين أو الخصوم لما اشتهرت، حتى لكأن النقد المغرض قد ألحق شواهده العادية بشواهده المشهورة في تفردها ليكون المتنبي في النهاية من أكثر شعراء العربية حظوة في جيده ورديئه.

❑❑



الفصل الثالث

# التخطي الأسلوبي

## ١ ـ الأسلوب ومقتضيات التجاوز:

راودت فكرةُ الأسلوب ووجوه الأداء الكلامي أذهان المفسرين والبلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث الهجري، وقد استأثر موضوع الإعجاز القرآني باهتمامهم البالغ، فانصرفوا إلى تحديد وجوهه وتجلياته في القرآن الكريم، على اعتبار الإعجاز متصلاً بالجانب البياني أساساً، وكان ابن قتيبة الدينوري (٢٧٦ هـ) قد لاحظ أنّ دراسة الأساليب الكلامية في لغة العرب ضرورة لفهم الأسلوب القرآني، فلفت النظر إلى أهمية دراسة تلك الأساليب بوصفها أداة لفهم فكرة الإعجاز التي ينطوي عليها الأسلوب القرآني فقال: "إنّما يعرف فضل القرآن مَنْ كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب"[١]. أما الباقلاني قد رأى ذلك في نصين شعريين: أحدهما لامرئ القيس بوصفه من القدماء المجودين في الشعر، وقد سبق الناس إلى أشياء ابتدعها، والآخر للبحتري وهو من أصحاب الديباجة في الشعر، وكان يسمي بعض شعره سلاسل الذهب. مشيراً وهو يعرض هذين النموذجين إلى أهم ملامحهما البنائية في الابتداء والتخلص والانتهاء وتوالي الأجزاء وتماسك الأقسام، منبهاً على ما يمتازان به من سمات على نطاق اللّغة والأسلوب والمعاني والموضوعات، منتهياً إلى القول: "إنّ نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابه، وله أسلوب يختصّ به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام"[٢].

---

[1] ابن قتيبة (تأويل مشكل القرآن) ص: ١٢.

[2] الباقلاني (إعجاز القرآن) ص: ٣٦.

أما الزمخشري فقد دقق النظر في الخواص الأسلوبية لبعض سور القرآن في كتابه (الكشاف)، كما هو الأمر في سورة الحمد: ﴿الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين، إياك نعبد، وإياك نستعين، اهدنا الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم ولا الضالين﴾، فقال: "فإن قلت لِمَ عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، قلت هذا يسمى الالتفات في علم البيان، وقد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم"(١).

وقد ظل البحث الأسلوبي قائماً على وصف وجوه الاستخدام اللغوي، وملاحظة وجود المنبهات الأسلوبية، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني فقدم تصوراً دقيقاً لمفهوم الأسلوب فذكر؛ "أنّه الضربُ من النّظم والطريقة فيه"، ثم أشار إلى أنّ مجالات الأسلوب في النّظم لا تخرج عن ترتيب الألفاظ في أنساق بصورة تتبع ترتيب المعاني في نفس المتكلم، ومن خلال ذلك تنبه على صلة النحو بالمعاني فقال في كلامه على النظم: "أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه النحو وتعمل على قوانينه وأصوله"(٢)، وعلى هذا الأساس غدا النحو متصلاً عنده بالمستوى الجمالي مثل اتصاله بجانب الاستخدام المثالي، إذ النحو لا يعني بنظره العلم بمواضع الإعراب، فهذا كما يشير أمر مشترك بين الناس، وهو ليس مما يستنبط بالفكر والروية، وليس لأحد فضل على غيره إذا علم أنّ الفاعل مرفوع والمفعول منصوب، فهذه إمكانات متحققة في العلم، وإنّما المزيةُ الوصفُ الموجب للإعراب، فأدرك نظام اللّغة من خلال النّحو، وهو نظام يختلف في تراكيبه من جنس في الكلام إلى جنس آخر، وهنا أشار إلى أنّ منزلة كلّ شاعر تظهر من خلال اعتماده على إمكانات محددة من إمكانات النّحو، وإنْ تشابهت المعاني وتداخلت الأغراض، فإنّ المقارنة تبقى قائمة بين تركيب وتركيب، ثم تظهر الفروق بعدئذ في نظم الكلام، من أجل ذلك يغدو نقل المعنى وتأديته بالصورة الموضوع عليها محالاً؛ لأنّنا سنجد صياغة جديدة يتحوّل إليها المعنى بمجرد نقله من سياق إلى سياق، يقول: "ولا يغرنّك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه فإنّه تسامح منهم، والمراد أنّه أدى الغرض فأمّا أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام

---

(1) الزمخشري (الكشاف) ص: ١٤/١.

(2) الجرجاني (دلائل الإعجاز) ص: ٣٦١.

الأول حتّى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك، وحتّى يكون حال الصورتين المشتبهتين في عينيك كالسوارين والشنفين ففي غاية المحال"[١].

لقد خلص عبد القاهر في تأييده علاقة النحو بالنّظم وبالأسلوب إلى أنّ النحو بإمكاناته الواسعة يتيح لكلّ منشئ قدراً من التميز الدال على خصوصية نظمه، إذْ الألفاظ في ذاتها لا ينجم عن استعمالها فضلٌ للقائل، لأنّها لا تختص بأحد دون آخر، وإنّما تكون الخصوصية في النّظم والتركيب.

إنّ الألفاظ عند عبد القاهر ما هي إلا رموز للمعاني، لهذا فهي لا تكتسب صفة الفصاحة في ذاتها، لأنّ الفصاحة عنده سمة للمتكلم دون واضع اللغة، والمتكلم ليس بمقدوره أن يزيد من عنده باللفظ شيئاً غير موجود في اللغة؛ فإنْ فِعل ذلك خرج على اللغة، وعليه لا يكون المتكلم متكلماً إلا إذا استعمل اللغة على ما وضعت له، وفي ذلك دلالة عنده أنّ الفصاحة لا تتصل باللفظ بمثل اتصالها بالتركيب، وقد ضرب على ذلك مثالاً بقوله: "فإذا قلت في لفظ "اشتعل" من قوله تعالى: ﴿واشتعل الرأس شيباً﴾ إنّها في أعلى مرتبة من الفصاحة لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام ومقرونا إليه الشيب منكراً منصوباً"[٢]، وإدراكه خاصية الأسلوب في ضوء النحو على هذه الجهة من الدّقة والشمول جعله يلتقي مع علماء اللّغة المحدثين في أكثر من موضع.

وكما أنّ ثمّة ارتباطاً قوياً بين النحو والنظم من جهةٍ، وبينهما وبين الأسلوب من جهة ثانية، فهنالك علاقة عضوية بين الأسلوب والبلاغة عند عبد القاهر، تبدو لنا من خلال اهتمامه بالمعنى والدلالة والغرض والمجاز من استعارة وكناية وتمثيل، إذ الدلالة لا يبعث عليها الكلام العادي، وإنّما يكون الباعث عليها المجاز الذي يجري وفق آلة النحو أساساً يقول: "إنّ الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النّظم، وعنها يحدث وبها يكون؛ لأنّه لا يتصور أن يدخل شيءٌ منها في الكلم، وهي أفراد لم يتوافر فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يتصور ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون أُلِّفَ مع غيره[٣]. وعلى هذا النحو تسنى للبلاغيين العرب وضع أساس لدراسة الأسلوب، وهو أساس يتيح للمنشئ استخدام اللغة على نحو يكشف عن

---

(1) المصدر السابق.

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر السابق.

خصوصيتها وجماليتها. والمتنبي كان من أكثر الشعراء انحرافاً عن الوضع اللغوي، وهذا الانحراف بطبيعة الحال إنّما هو في مصلحة البلاغة والجمال قبل كل شيء.

### ٢ ـ التجاوز على مستوى اللغة:

تعقّب الشُّراحُ والمفسرون وأصحاب اللّغة المتنبي، محاولين ضبط المواضع التي تمثّل خروجاً سافراً على اللغة، وقد قيدوا شواهدَ كثيرةً تدلّ على عدو له المقصود عن النّسق اللغوي، وهنالك من التمس العذر لأبي الطيب في هذا الصنيع، كما أنّ نفراً منهم أدخل تجاوزاته في باب الضرائر التي تجوّز للشاعر ما لا يجوز لغيره، والواقع أنّ هذه الظاهرة لا تتصل بالمتنبي وحده مع بروزها في شعره بروزاً واضحاً لكثرة من اهتم بشعره نقداً ودرساً وتحليلاً، فالخلاف الناجم عن استخدام اللغة فنياً قديم، وهو في الوقت نفسه متجدد سرعان ما يظهر مع المواهب الفريدة والطاقات الإبداعية الهائلة، فالفرزدق قديماً كان يعاني هذه المشكلة، فكان أصحاب اللغة ينشغلون بالتفتيش عن مواضع اختراقاته اللغة في شعره، وقد ضاق ذرعاً بهم فقال: "عليّ أن أقول وعليكم أن تتأولوا". وهذه الكلمة عظيمة الدلالة على مسوغات التجاوز ولا سيما أن الشاعر يعمل على الدوام على مقارعة الصيغ والأشكال اللغوية ليعبّر عن حالة فريدة في كمٍ هائل من المتشابهات، وعليه فإن التجاوز اللغوي له من المسوغات ما يجسد تطلعات الشاعر إلى كلّ ما هو فريد، وهذه التجاوزات من شأنها أن تُحدث انكسارات على صعيد الأسلوب، وتكون من ثم علامات فارقة تدل على الشاعر، ولم يتسنّ لكلّ من قال شعراً أن يُكره اللّغة لتخرج عن طبيعتها، وإنما كان ذلك دأب المبدعين الذين يحاولون العودة باللّغة إلى المطلق، فاللغّة كانت في الأصل أي قبل أن تقيّد المعجمات دلالاتها حرّة أو غير محددة، فجاءت القواعد لتضعها في إسار، وفي نسق من الاستعمال المحدد، والشاعر المتفرّد لا يعترف بمحدودية اللغة، وهذا ما يفسر نزوع المتنبي وغيره إلى التجاوز، وربما كانت تجاوزات المتنبي تمثّل ظاهرة واسعة في الشعر العربي، ومن ثم فإنّ قابلية الإبداع وفق هذا التصور الذي جرت فيه انحرافاته اللغوية تجسد رغبة في التميز.

### ٣ ـ العدول عن السماع:

ثمّة أمثلة في شعر المتنبي تثبت أنّه عمد إلى القياس في بعض الشواهد، فاخترق بذلك القاعدة القائمة على السماع، فاستعماله بعض الألفاظ على جهة

القياس دفع بعض أصحاب اللغة إلى استنكار صنيعه، وبذلك سجل أول انحراف لم يهتد إليه المعنيون بدراسة الأساليب الشعرية، فالمعروف في هذا المجال أن مستعمل اللغة يخترق القاعدة ويحطّم العرف، ويجوز المعهود، فهذا هو مجال التجاوز والانزياح في الواقع، أما إذا كان الاستخدام قد مضى وفق المنطق والقياس فهذا بطبيعة الحال أمر لا يخلو من طرافة، والمثال الدال على ذلك الضرب من التجاوز يصوّره قوله[١]:

**أُرُوضُ الناس من تُربٍ وخوف       وأرض أبي شجاع من أمان**

فالمتنبي في هذا الشاهد أجرى بعض الألفاظ على غير وجه سماعي، فعمد إلى القياس حين يكون القياس مخالفاً للمعتاد، وهنا يمكن أن نسجل ملاحظة مهمّة فحواها أن الانكسار الأسلوبي المتولد عن الانزياح لا يخترق القاعدة التي نسميها هنا قياساً، بل يتجنب مراعاة المسموع الشائع المعروف إلى القياس المستور أو غير المستعمل، وهذا بالطبع ضرب من التجاوز أو الانحراف. والمشكلة التي شخّصت للنقاد والشراح في هذا الشاهد أن المتنبي قد جمع لفظ (أرض) على (أروض) وهذا كما ينقل العكبري لا يوافق السماع لأن العرب لا تجمع الأرض جمع تكسير، في حين يزعم بعض أصحاب اللغة أن هذا الاستعمال قياسي وأيدوا ذلك بما حكاه أبو زيد أن الأرض تجمع على أروض[٢].

والمتنبي في هذا الشاهد وشواهد كثيرة يصعب حصرها هنا لم يستخدم كلمة أروض ليثير خلافاً بين اللغويين، وإنما أراد أن يسجل انحرافاً عن النسق لغايات أسلوبية. ومثال آخر يسوقه الثعالبي يدل على ذلك الهاجس الذي كان يسكن المتنبي في محاولته على الدوام استخدام اللغة استخداماً فريداً يدور حول قوله:

**أُحادٌ أمْ سُداسٌ في أُحادِ       لييلتنا المنوطَةُ بالتَّنادِ**

قال الثعالبي: "وقد خطأه في اللّفظ والمعنى كثير من أهل اللّغة وأصحاب المعاني، حتى احتيج في الاعتذار له، والنصح له إلى كلام لا يستأله هذا البيت ولا يتسع له هذا الباب"[٣]. وربما أراد الثعالبي أن يشير هنا إلى أن هذا البيت

---

(1) المتنبي (ديوانه)، ص:٢٤٣/٤.

(2) المصدر السابق.

(3) الثعالبي (يتيمة الدهر)، ص:١٤٧/١.

وغيره من الشواهد التي أثارت أصحاب اللغة ونقاد المعاني لم تكن بحال من الأحوال من سيئات أبي الطيب، وجهة العيب فيها أنّها كانت غير شائعة فحسب، معتمداً في ذلك على أقوال من رأى أنّ المتنبي لم يجانب القياس الذي يحظى باعتراف اللغويين تارة، ويقع موقع التسخط عندهم تارة أخرى، فقالوا إنّ العرب لا تقول إلا أحاد وثناء وثلاث ورباع، وهنا يقف المسموع عنها، وقد تخطى المتنبي السماع إلى القياس فقال سداس، ومع أنّ اللغويين قد أيدوا صوراً من الاستخدام القياسي كالذي حكاه ابن السكيت وغيره[١]، إلا أنّ النظر في هذه القضية لا يتصل بأكثر من أنّ المتنبي أراد أن يكون مختلفاً حتّى وهو يتحرّك في شعره ضمن حدود القاعدة ورسوم الأصول، ليسجل لشعره انزياحاً دائم الحضور في الدرس النّقدي واللغوي وعلى مستوى التلقي عامة.

### ٤ ـ العدول عن القياس:

لقد عمد المتنبي في مواضع مختلفة من شعره إلى التنويع الأسلوبي تعبيراً عن تميزه بالعودة إلى السماع بعد أن جرت العادة على الأخذ بالقياس، ففي هذه الناحية يعود ليسجل انحرافاً آخر في قوله:

**إذا كانَ بعضُ النّاس سيفاً لدولةٍ  ففي النّاس بوقاتٌ لها وطبولُ**

تنخل النقاد مفردات هذا البيت، فوجدوا قوله (بوقات) قد جرى على غير قياس، لأنّ (بوق) تُجمع كما يقول مَنْ تأمّل الجموع على (أبواق)، فهذا هو القياس، إلا أنّ المتنبي قد ترك القياس فقال في جمعها: (بوقات)، ثم سوغ ذلك لما سئل عنها أنّها من كلام المولدين الذين لم يُسمع إلا هكذا[٢]. فنزع إلى السماع الذي يكون تارة أصلاً وتارة تجاوزاً وانزياحاً بحسب منطق اللغة الشائع الذي يعمد بطبيعته إلى القياس تارة وإلى السماع تارة أخرى، ولكن المتنبي المبدع لم يكن معنياً بما يوافق الاستعمال الذي تجيزه القاعدة على أية حال، فحسبه أن يحلق في الفضاء الواسع للغة دون أن يقع في المحدود أو ما ترسمه القاعدة. وفي المثالين الآنفين لم يقل القائلون إنّه وقع في خطأ ما في أثناء تناوله المفردات، وإنّما عابوا عليه تجاوزه المألوف وفي ذلك حجة للمتنبي أكثر منها عليه.

---

[1] الجرجاني (الوساطة)، ص:٩٩.

[2] الجرجاني (الوساطة)، ص:٤٠٠.

**٥ ـ الخروج عن حدود اللغة:**

كانت نوازع المتنبي إلى التفرّد تجوز مسألة العدول عن النّسق اللغوي المعتاد، إلى ما يشبه الخروج الكلي على الصيغ اللغوية التي أقرها النظام أو المعجم، فهو من هذه الجهة يميل ميلاً شديداً إلى الاستخدام الفردي لبعض الأبنية بصورة تشير إلى تمرّده الواضح على محدودية الألفاظ والإقرار بعجزها عن استيعاب معانيه، فهو وإنّ أقرّ له مريدوه بكثير من المعاني الفريدة كما سنرى بعد حين، إلا أنّه لم يدع لهم حجة للدفاع عنه في مسألة تجاسره على اللغة، ومجاوزته حدودها بكلّ جرأة، حتّى اعترف بعض المدافعين عنه أن الوسيلة لم تعد تسعف بالتماس العذر له في هذا المجال، وقد كان الثعالبي قد آثر أن يترك شاعره المتنبي وحيداً يتلقى سهام الخصوم، وليس ذلك فحسب بل اقتضت موضوعية الرجل أن يقف ضده هنا في هذا الموقع قائلاً: "ومنها عسف اللغة والإعراب، وهو مما سبق إلى القلوب إنكاره، وإن كان عند المحتجين عنه الاعتذار له والمناضلة دونه" كقوله:

**فِدىً مَنْ على الغَبْرَاءِ أوَّلُهم أنا     لهذا الأبيّ الماجدِ الجائدِ القرْمِ**

فقال: لم يُحْكَ عن العرب "الجائد" وإنّما "الجواد"[1]، والمتنبي أرادها على وزن اسم الفاعل، فضل عن القياس والسماع، وهذا ما كان قد عناه الثعالبي "لم يحك عن العرب الجائد" ومن ذلك أيضاً قوله:

**فأرحامُ شعرٍ تتصلن لدنّهُ     وأرحام مال لا تني تتقطعُ**

فقيل تشديد النون من "لدن" غير معروف في لغة العرب ولا يشدد إلا إذا كان فيه نون أخرى نحو لدنى ولدنا[2]. وربّما حاول نفر غير الثعالبي أن يجد للشاعر مسوغاً في استعماله هذا الوجه أو ذاك، كما هو الشأن عند العكبري، غير أنّ الثعالبي فيما يبدو قد وافق ابن جني في هذا الرأي وابن جني قد رأى فيه قبحاً

---

[1] الثعالبي (يتيمة الدهر)، ص:١٥٦/١.

[2] العكبري (التبيان في شرح الديوان) الحاشية رقم (١٤)، ص:٢٤٠/٢.

وشناعة[1]، وكذا الجرجاني الذي عرض دفاع أبي الطيب نفسه عن هذا الاستخدام في قوله: "يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره" لم يخف إنكاره لمثل هذا الاستخدام أيضاً، وهو من جعل كتابه وسيطاً بين المتنبي وخصومه[2]، والمسألة التي تحيل عليها تجاوزات أبي الطيب للغة عنوة حمّلها هو بحسب رواية الجرجاني على ما يجوز، وهذه شبه قاعدة لأنها امتياز للشاعر دون غيره، إذ الشاعر وحده يجوز له على صعيد اللغة ما لا يجوز لغيره، وهذه الناحية هي بالضبط ما يسعف بفهم الانحراف غير المقبول عن نسق اللغة العام، لأنّ الشاعر في ضوء هذا المسوغ اللامنطقي يمكن أن يشارك في اختراع الألفاظ أو اكتشاف صيغ ليست مبذولة لمستخدم اللغة العادي، وهنا يبدو الصراع الحقيقي الذي يبيح هذا النوع من التجاوز في الأصل، وفيه تتمثل الرغبة في كسر المحدود إلى المطلق، لأنّ الصانع معني بالاختراع، وهل هناك من هو معني بالاختراع اللغوي أكثر من الشاعر. لقد نظر أصحاب اللغة إلى التجاوز بغير منظار المبدعين، لأن اللغويين والنحاة وسائر المحافظين على البناء اللغوي المستقر يخشون من الفوضى، ويخافون من العبث، وهذا أمر مشروع وحرص مطلوب، غير أنّه من جانب آخر عملٌ مضاد للاختراع، إنه بمعنى آخر مضاد للشعر الذي يريد أن ينحاز إلى التفرد والتميّز، وإذا كان المتنبي بمحاولاته التجديدية قد أخفق في إقناع المتلقي بمثل هذه الصيغ، إلا أنه لفت الانتباه إلى قضية تستحق التأمّل ملخصها: هل ستبقى الألفاظ التي انطوت عليها المعجمات تلبي حاجاتنا إلى المعاني المتجددة على الدوام؟

### ٦ ـ النزوع إلى الوحشي:

لعل أهم ما يجسد رغبة المتنبي في التجديد اللغوي، ذلك النزوع المحموم إلى إيجاد لفظ غريب لم ينطوِ عليه كلام السابقين، والغاية واضحة من ذلك وهي محاولة الكشف عن صيغ جديدة للتعبير عن الهاجس بالتفرد، من أجل ذلك وقعت في أشعاره مفردات لم يهتدِ أصحاب اللغة إلى هويتها، أو أنهم لم يألفوا مجيئها في سياق سابق، وعلى الصعيد الشعري صدم المتنبي إحساس المتلقين بمثل هذه المفردات عامة، وكأنه بالفعل أراد أن يضع في شعره من الألفاظ الغريبة ما يحمل على الإدهاش ليس أكثر فمن ذلك قوله:

---

(1) المتنبي (ديوانه)، بشرح العكبري، ص:٢/٢٤٠.
(2) الجرجاني (الوساطة)، ص:٤٦٥.

وما أرضى لمقلتِهِ بحُلْمٍ إذا انتبهتْ توهّمهُ ابتشاكا

وأراد بالابتشاك الكذب، فقيل لم يسمع شعر فيه هذه الكلمة إلا هذا البيت[١]، ومن ذلك قوله أيضاً:

وإلى حصى أرض أقامَ بها بالنّاس من تقبيلها يَلَلُ

فالليل أراد به إقبال الأسنان والانعطاف على باطن الفم، وهذا ما لم يسمع به في شعر شاعر[٢]. وواضح أنّ مثل هذه الألفاظ تدل على رغبة تحنّ إلى الاختراع، وهي وإن كانت موضع إنكار عند المتلقين، إلا أنها مؤشرات ذات معنى على التجاوز المستمر لما هو معتاد. وهي من ثم من الفوارق الجوهرية التي تميز شعر أبي الطيب لكونها علامات تحمل بصماته على اللغة قبل كل شيء.

### ٧ ـ التخلّي عن شاعرية اللفظ:

ثمّة ألفاظ ربحها الشعر، فأضحت بعامل التقادم والمحاكاة خاصة به، وقد جاءت فكرة عمود الشعر الذي أراد لـه النقاد أن يجاري طريقة العرب في النظم أن يتحلى بهما أعني الجزالة والاستقامة، فالنقد عملياً حين أراد من لغة الشعر الأصيل أن تكون من جهة اللفظ جزلة مستقيمة، إذ الجزالة المقصودة هنا ترادف القوة، والاستقامة تعدل مطابقة السنن، فإنه بصورة مبطنة أو حتى معلنة يرفض طريقة المحدثين في النظم، تلك الطريقة التي جانبت الجزالة وخرجت على الاستقامة، ومن يرجع إلى جديد بشار ومسلم وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي أيضاً يجد أن الشعر قد تخلى عندهم عن الجزالة التي كانت صفة ملازمة للقصيدة العربية في الجاهلية والإسلام، كما أن الشعر المحدث بصورة عامة آل إلى السهولة والتلقائية وكلام العامة والسوقة مما أبعده عن الاستقامة أو الحيدة عن السنن الرصينة والقواعد الصارمة التي كانت ترعاها لغة الشعر في السابق.

وليس تناقضاً أن يعمد شاعر مثل المتنبي تارة إلى الغريب وتارة أخرى إلى السهل البسيط لأنه في الحالين يخرج عن مفهوم الجزالة والاستقامة، فقد أراد تجاوز الأنساق المعروفة والمعتادة.

---

[1] الثعالبي (اليتيمة)، ص:١٥٩/١.

[2] المصدر السابق.

لقد سجلت شواهد كثيرة تدل على تجاوز أبي الطيب في هذا الباب، أظهرها قوله:

**إني على شغفي بما في خمرِهَا لأعفّ عمّا في سَراويلاتها**

إنّ المشكلة التي يشخّصها البيت تتصل بقوله (سراويلاتها) إذ الشعراء عامة كما يقول النقاد تصف المآزر تنزيهاً لألفاظها عمّا يستشنع ذكره، فغاية الشاعر إرضاء للذوق استعمال اللفظ الرفيع أو اللفظ الذي لا يخمش الحياء، وهو ما نصطلح على تسميته باللفظ الشاعري حتى بات المطلب النقدي الذي يلحّ على هذه الناحية في الاستعمال اللغوي أشبه بالقاعدة أو النظام، والمتنبي في استعماله لفظ (سراويل) بمكان (مآزر) خرق المعتاد وكسر النسق ليحدث أشبه بالصدمة في نفس المتلقي، والغاية من هذا الصنيع تخرج في الواقع عن كون محور الاستبدال لديه قد رجح هذا اللفظ، على قبحه بنظر النقاد، دون غيره، لأن هدف المتنبي هنا تحقيق ضرب من الصدق الفني الذي يفترض استعمال اللغة على غير مثال، أو إنه أراد أن ينزّه لغة الشعر عن المعهود أو ما يجري في الطباع، وهو بذلك يعمد إلى مخاطبة المتلقي بغير ما هو متوقع، ولم يرَ مانعاً من ترك المجال مفتوحاً أمام القصيدة لكي تنهل من ألفاظ يعدها النقاد من ألفاظ العامة.

إن تخلّي المتنبي عن اللغة الشعرية لا يعني بأية حال أنه أراد أن يخفف من وهج القصيدة، أو يخمد تألقها، بل على العكس تماماً فقد أراد أن يزيد من مساحتها لتسبح في فضاء حر غير محدد، فإذا كان الشعر في عصره قد لبث في إطار الرفعة والسمو من جهة اللغة، فإن امتداد يد القصيدة لتتناول ألفاظاً لم تكن معدودة في كلام الشعراء ضرب من التجاوز الذي يلبي لديه نازع التميز والاختلاف.

لم يكن العيب في الشاهد الآنف موصولاً باللفظ فحسب، بل امتد إلى المعنى الذي رأى فيه نفر من النقاد ضرباً من العهر، فقيل إن كثيراً من العهر أحسن من هذا العفاف[1]، والواقع أن المتلقي لم يلتفت إلى المعنى الذي انطوى عليه الشاهد، والسبب في ذلك اللفظ الرديء الذي أدى به المتنبي معناه، ففي البيت معنى يتصل بالعفة، غير أن المعنى الجيد مع اللفظ الرديء ليس بكبير طائل عندهم،

[1] المصدر السابق.

ومن هنا نرى أن الفعل المقصود من التجاوز على صعيد اللغة إنما يستهدف تجنب المعتاد، طمعاً بالإثارة والخلاف، وهو الأمر الذي كان يستأثر بكامل اهتمام شاعر كأبي الطيب.

### ٨ ـ وضع الألفاظ في غير موضعها:

ثمّة مشكلة يثيرها المتنبي في تناوله المعاني الشعرية تتصل بنزوعه المقصود إلى الخروج عما هو مألوف، وكما أن ألفاظه قد أثارت استهجان النقاد كذلك كانت معانيه موضع تساؤل وجدل، وكان لذلك مقصراً عند كثير من خصومه في وضع معانيه في موضع مناسب بحسب سياقات المعاني التي جرى العرف عليها، فمن هذه الناحية عيب عليه قوله:

**أغارُ من الزُّجاجةِ وهي تجري  على شَفَةِ الأمير أبي الحُسينِ**

والغريب في الأمر أن الثعالبي الذي أثنى على صنيع المتنبي في توظيفه ألفاظ الغزل في موضوع المدح كما هو الشأن في مديحه سيف الدولة خصوصاً، عاب عليه هنا أن يعبر عن غيرة لا تكون إلا بين المحب ومحبوبه، والصحيح أن المتنبي من عادته أن يزيل الحدود بين الموضوعات، ويتجاوز المعهود في التعبير، وهو الأمر الذي عبّر عنه بقوله في شاهد آخر:

**وغرَّ الدُّمستقَ قولُ الوشا  ةِ إنّ علياً ثقيلٌ وَصِبْ**

فقيل: إن الوشاة لا يوشّى بهم، وإنّما الوشاية السعاية ونحوها من الرعية، وليس في اللغة أن يقال: وشى فلان بالسلطان إلى بعض رعيته[1].

وهذا يعد عدولاً يريد أن يجوز فيه المتنبي الحدود، تعبيراً عن التميز؛ لأن إحساسه الدائم بمحدودية المعاني، قد قاده إلى هذا الضرب من التوسع في الاستخدام، وهذا الصنيع وإن لم يكن مقبولاً عند المتلقين إلا أنه تعبير واضح عن نزوعه إلى التجاوز.

---

[1] المصدر السابق.

### ٩ ـ التكرير الأسلوبي:

للتكرير معان تفيض عن التقرير وتقوية جوانب الخطاب في النص، ولا سيما إذا كان ذلك التكرير سمة عامة يتوشح بها عدد من النصوص، كما هو الشأن في ولع المتنبي بتكرير اسم الإشارة (ذا) في عموم شعره.

فهذا الضرب من التكرير تحوّل عند أبي الطيب إلى علامة أسلوبية تدل على طوابع خاصة، إضافة لكونها مجالاً من مجالات التخطي الأسلوبي. ومحور التكرير عند المتنبي هنا شبيه بمحور الاستبدال الذي تكلّم عليه علماء اللغة في الزمن الحاضر من الجهة التي تدل على أن وراء ذلك التكرير أغراضاً نفسية، كأن يلح عليه ذلك اللفظ ليأخذ مكانه في الكلام كلّما دعت الحاجة إليه.

والتكرير على أية حال لم يكن دليلاً على محدودية المعجم اللفظي عند الشاعر، ولم يكن مجالاً للتلاعب بالكلمات، ولم يكن من الظواهر الدالة على البراعة اللغوية ولم يكن ضرباً من الحشو، ولم يكن من لوازم الصنعة الشعرية، ولم يكن باباً من أبواب الضرائر، وإنما هو شكل اضطراري يكسر إرادة الشاعر، فلا يجد سبيلاً لاستبداله أو الحيدة عنه طالما أن السياق يستدعيه، ومن عجب أن النقاد عابوا على أبي الطيب هذا الضرب من التكرير فقال القاضي الجرجاني: "وهي ضعيفة من صنعة الشعر، دالة على التكلّف، وربما وافقت موضعاً تليق به فاكتسبت قبولاً، فأما في مثل قوله:

**قد بلغتَ الذي أردتَ من البرِّ ... ومن حَقِّ ذا الشّريف عليكا**
**وإذا لم تَسْرِ إلى الدّارِ في وقتْـ ... ـكَ ذا خفتُ أن تسير إليكا**

وقوله:

**لو لم تكُنْ من ذا الورَى اللّذ منك هو ... عَقِمَتْ بمولدِ نسلها حواءُ**

وقوله:

**عن ذا الّذي حُرِمَ اللّيوثُ كمالَهُ ... يُنسي الفريسةَ خوفُهُ بجماله**

وقوله:

**أفي كلّ يوم ذا الدّمستق مُقْدِمٌ ... قفاهُ على الإقدامِ للوجهِ لائمُ**

فهو كما تراه سخافة وضعف، ولو تصفحت شعره لوجدت فيه أضعاف ما ذكرناه من هذه الإشارة، وأنت لا تجد منها في عدّة دواوين جاهلية حرفاً، والمحدثون أكثر استعانة بها، لكن في الفرط والندرة، أو على سبيل الغلط والفلتة"[1]. فالجرجاني يأخذ على المتنبي ولعه بهذا الضرب من التكرير لسببين، ومن خلالهما يحكم على قبح صنيعه في هذا المجال: الأول أن تكرير (ذا) ليس له نظائر في أشعار المتقدمين ولاسيما شعراء الجاهلية، والثاني أنّ هذا اللون من الاستخدام جاء في شعر المحدثين على جهة الخطأ، أو على جهة الندرة، وما قام به المتنبي أنه أفرط في تكرير (ذا) فتحوّل التكرير إلى ضعف وسخف على حد تعبير الجرجاني. والواقع أن المتنبي في تكريره (ذا) جرى على غير السنن المتبعة في صنعة الشعر، وخروجه على رسوم الفن القديم يقف وراء كل ذلك الاستهجان الذي أظهره الجرجاني صاحب الوساطة. ولعل السبب في ذلك يتمثل بكون الجرجاني لم يتسامح مع المتنبي في خروجه على الذوق الفني السائد آنذاك، ولم يكن بوسعه أن يتجرد في حكمه طالما أن القضية برمتها ما هي إلا محاولة للخروج على الذوق الفني القديم، والمتنبي في مثل تلك الشواهد أراد أن يهز قناعات متلقي الشعر في عصره، مما جعل تلك الشواهد موضع اتفاق بين الخصوم والمناصرين وربما كانت كذلك عند من كانوا محايدين أمثال الجرجاني.

ومن ضروب تكرير المتنبي أنه أتى بألفاظ مكرورة على غير وجه حسن، وقد أحصى النقاد عليه ذلك فكان في قوله:

**ومن جَاهلٍ بي وهو يجهلُ جهلَهُ ويجهلُ علمي أنّه بي جاهلُ**

فكرر الجهل في خمسة مواضع، فأثار ذلك استنكار الناس واستهجان المتلقين حتى لكأنه أراد صهر المعنى في كلمة واحدة، أو تركيزه في ناحية محددة، فضاقت عليه اللغة، فلم يجد بداً إلا أن يخرجه هذا المخرج الضيق، من أجل ذلك رأى النقاد فيه عيباً تمثل في وضعه المفردات في غير موضعها. ومن أمثلة ذلك أيضاً قوله:

**فقلقلت بالهمّ الذي قلقل الحشا قلاقل عيس كلهن قلاقل**

---

[1] الجرجاني (الوساطة)، ص:٣١٢.

وهذا البيت يروى على أنه من طرائف الشعر، وقد اشتهر مع قبح تكريره، يقول ابن المرزبان: "ثلاثة من الشعراء رؤساء: شلشل أحدهم وسلسل الثاني وقلقل الثالث، فالذي شلشل الأعشى وهو من رؤساء شعراء الجاهلية وهو الذي يقول:

**وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني      شاوٍ مشلٌ شلولٌ شلشلٌ شَوِلُ**

والذي سلسل مسلم بن الوليد، وهو من رؤساء المحدثين:

**سلت وسلت ثم سل سليلها      فأتى سليلُ سليلها مسلولا**

وأما الذي قلقل فالمتنبي"[1] والرئاسة التي كان يعنيها ابن المرزبان الشهرة ليس غير، لأن الشواهد التي ذكرها مشهورة بالرداءة والقبح، وقد اشتهرت لأنها كانت من أفواه كبار الشعراء في تاريخ العربية، وكان لكل واحد ممن ذكر آنفاً علامة فارقة يعرف بها، فرئاسة الأعشى في كون شعره رناناً، ورئاسة مسلم بوصفه أول من أرسى جذور الصنعة البديعية في الشعر، ورئاسة المتنبي في فرائده.

وتجدر الإشارة إلى أن المتنبي في تكريره الآنف قد ترك بصماته على اللغة الشعرية مع ما أثارته طريقته في الشعر من استهجان، وهذا هو مجال التخطي الأسلوبي الذي أظهره تكريره اللامعهود في هذا الباب.

**١٠ ـ استكراه التخلص:**

كان المتنبي في مجمل شعره بارعاً في الانتقال من موضوع لآخر، من أجل ذلك لم يستطع النقاد إلا إحصاء أربعة مواضع ظهر فيها استكراه، يقول الجرجاني: "لعلك لا تجد في شعره تخلصاً مستكرهاً إلا قوله:

**أحبُّكَ أو يقولوا جرَّ نَمْلٌ      ثَبِيراً وابنُ إبراهيمَ رَيْعَا**

وقوله:

**فأفنى وما أفنَتْهُ نفسي كأنّما      أبو الفرج القاضي له دونها كهفُ**

---

[1] ابن المعتز (طبقات الشعراء)، ص:٢٣٥.

وقوله:

**لو استطعتُ ركبتُ النّاسَ كلَّهمُ    إلى سعيدِ بنِ عبدِ الله بُعْرَانَا**

وقوله:

**أعزُّ مكانٍ في الدّنى سرجُ سابحٍ    وخيرُ جليس في الزّمان كتابُ**

فهي وإن لم تكن مستحسنة مختارة فليست بالمستهجن الساقط"[1].

ومشكلة الانتقال من موضوع إلى موضوع من لوازم القصيدة العربية القائمة في الأصل على التنوع، إذ الشاعر منذ الجاهلية تسنى له أن يقرن بين موضوعات مختلفة في إطار شكلي واحد، كأن يجمع بين الطلل والرحلة في الصحراء والمديح، وقد يقرن بين موضوعات أخرى، وقد ألزمه ذلك إيجاد روابط أو جسور لفظية تمكنه من الانتقال من موضوع لآخر، فجرى معظم الجاهليين في هذا الباب على جهة من التشبيه فيما يتصل بالانتقال من موضوع الطلل إلى وصف الرحلة حيث كانوا يشبهون الناقة بحمار الوحش مثلاً ثم يتركون المشبه ويسترسلون في وصف المشبه به حتى إذا ما بلغوا الغاية في وصف مشاهد الصحراء انتقلوا إلى المدح دون روابط تذكر، ولما آل الأمر إلى المحدثين تأثروا بتعاليم النقد فاضطروا إلى ربط أجزاء القصيدة ولحم أقسامها من خلال الانتقال الميسر الذي يهيئ السامع لاستقبال موضوع آخر، وعلى هذا النحو أمسى حسن التخلص من دواعي القصيدة لا بل من دواعي الصنعة الشعرية عامة، ولا سيما حين أصبح العقل النقدي يهتم بالروابط بين الموضوعات ويلح على تلاحم أجزاء النظم وتجويد صور الكلام فاستعملوا لبلوغ ذلك الكثير من المصطلحات الدالة على ذلك كالنسج والتلاحم والتدرج وغيرها مما يشي بعنايتهم البالغة بموضوع التخلص والانتقال.

لقد كان همّ النقاد رصد مناحي التجاوز عند الشعراء، لأن هذه الظاهرة تعطل الحكم النقدي أساساً، إذ النقد يُعنى أكثر ما يُعنى بالقياس، وبما أن الشعر الجاهلي كان يمثل نموذجاً يمكن القياس عليه، غدا كل خروج عنه ضرباً من التعسف والقبح، غير أن الشعر الجاهلي لا يقدم صورة مثالية للتخلص، لهذا نزّه النقاد أمثلة المتنبي الآنفة عن العيب والضعف، فاكتفوا بالقول إنها ليست

---

[1] الجرجاني (الوساطة)، ص:٣٢٠.

مستحسنة أو مختارة، والواقع أن قضية الانتقال في جوهرها تنمّ على إشكالية وعى النقاد القدامى أبعادها فكانت لذلك موضعاً للتجاوز والتخطي على الدوام.

### ١١ ـ قبح المطالع:

تكلّم النقاد على ضرورة مراعاة حسن مطالع الشعر وابتداءات القصائد، لأن المطالع أول ما يقع في السمع ويطرق الذهن فوجب أن تكون حسنة عذبة من حيث اللفظ وبارعة جيدة من حيث المعنى، وقد عاب النقاد على الشعراء كثيراً من مطالع أشعارهم، ومن هذه الجهة عيب على المتنبي قوله:

**كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا**

وقبح هذا الابتداء ينجم عن ذكر الداء والموت والمنايا، وهذا ما يبعث الطيرة في نفس المخاطب ولا سيما إذا كان أميراً أو ملكاً. وكذلك عيب عليه مطلعه:

**وفاؤكما كالرّبع أشجاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه**

وجهة العيب هنا كما يقول الشّراح أنه بدأ أول قصيدة له في مديح سيف الدولة بذكر البكاء والتأسف على انعدام الوفاء، إذ شبه الوفاء بالربع الدارس، فصاغ المعنى على جهة لا تليق بخطاب أمير كسيف الدولة، والواقع أن مفتتح هذه القصيدة ينطوي على معنى شعري وإن كانت قد استحكمت فيه حاجات نفسية في هذا المقام بالذات، فالمتنبي هنا يجسد معنى يلوح في ذهن الشعراء على الدوام وهو المعنى المتصل بالرسوم والدمن والطلل، والموقف الذي كان فيه من الناحية الموضوعية لا يستدعي هذا المعنى لا من قريب ولا من بعيد، لأنه قال قصيدته التي أثبتنا مطلعها في مدح سيف الدولة بعد نزوله في إنطاكية وظفره بحصن برزويه، ومع ذلك فإن دواعي القصيدة من شأنها أن تبعث في نفسه المعاني المعروفة في هذا الباب، فالمتنبي لا يصف واقعة هنا، وإنما ينظم قصيدة لها طقوسها ولها معانيها ولها منطقها الذي وإن لم يوافق الحال التي هو عليها إلا أنها وفية لتاريخها الفني ومنسجمة مع عناصرها. والتمسك بتقاليد القصيدة في هذا المثال هو انزياح آخر يجسده المتنبي إذ لم يقصد إيهام السامع بأنه وفي لرسوم الشعر، بل يريد أن ينتزع السامع من كونه وواقعه وحياته الحاضرة ليدخله في

محراب الفن، وليس لمثل ذلك الصنيع شروط موضوعية على أية حال لأن المطلب الفني هو غاية الشاعر والمتلقي على حد سواء.

لقد طغى النقد التأثيري على الشعر طغياناً لا يطاق، ولا سيما حين استباح الناقد النص، وفرض عليه ما ينبغي أن يقوله في هذه المناسبة أو تلك، فإن هناك محاولة نقدية على الدوام في العصور المختلفة لإكراه المنشئ ليقول ما يريده الناقد، وهذا جور واضح يلحق بالنصوص الإبداعية من جراء هيمنة الناقد بذوقه الخاص على ما يود المبدع قوله، وهو الأمر الذي بدا مقبولاً على صعيد اللغة والنحو والعروض بوصفها تقبل المعايير، إلا أنه غير مقبول على صعيد الخطاب والمعنى والموضوع لأن ذلك خارج على المعايير أساساً، فالنقد الذي يدعو إلى جعل المعنى الشعري في حدود ذوق الناقد ووعيه لا يقبل قصيدة ولا يرعى فناً ولا يحترم إبداعاً، وإنما يقهر إرادة ويمزق كياناً ويهدم بناءً، فالشاعر الذي يسوق معانيه على جهة ما يمضي وفق سنن القصيدة التي تحاول أن تؤسس ذوقاً جديداً وترسم منطقاً مختلفاً، وتصنع عالماً غير مألوف، والشاعر المتميز هو الذي ينجز نصاً مخالفاً لتوقعات الناقد والقارئ معاً، من أجل ذلك وجب أن يضع الناقد الموضوعي قناعاته إزاء الإبداع الفني موضع تعديل على الدوام.

**وفحوى القول:** إن الحال التي يجسدها شعر المتنبي فيما سميناه بالتجاوز على مستوى الأسلوب تحدد في الواقع مقدار الاختلاف والتميز، لا بل تدل على رصيده الإبداعي، ومناحي التفرّد التي جعلت منه شاعراً على غاية التميز في تاريخنا الشعري، وقد وضحنا ذلك من خلال كلامنا على تمرده على كل ما هو مألوف في مجال الأسلوب الشعري خاصة لندل في نهاية المطاف على أن الشاعر العبقري الذي شغل الدنيا بشعره كان مسكوناً بهاجس التجاوز والعدول ليعبر عن فرادته، ولهذا السبب يرجع تطاوله على الأعراف اللغوية وعلى المعاني وعلى سائر التقنيات التي تقدم بها القصيدة العربية نفسها فيها.

إن المشكلة التي يجسدها النقد بألوانه الأدبية واللغوية تدل في نهاية الأمر على أن النقد معني بالموضوعية قبل كل شيء، وموضوعية النقد في الواقع تحتاج إلى معايير ومصطلحات ومناهج طالما أنه يسعى إلى تقييم النتاجات الأدبية، وصحيح أن النقد الأدبي العربي منذ ظهور الأصمعي الذي وضع أول مدونة نقدية في تاريخنا النقدي، ثم جاء من بعده ابن سلام وابن قتيبة وقدامة بن جعفر وغيرهم، قد قطع طوراً مهماً جداً في مضمار النقد النظري، غير أن ذلك

المهاد الأساسي لم يكن في حال من الأحوال عند النقاد الذين جنحوا إلى التطبيق النقدي دافعاً للمعيارية أو الموضوعية، بل ظلّت تلك التطبيقات ولاسيما في موضوع تتبع السرقات الشعرية لا تجوز القناعة الذاتية والفهم الفردي والانطباع الذي ينحل عنه رأي شخصي وتبرز من خلاله سمات الذوق الخاص، وعليه يمكن القول: إن مجمل النقد التطبيقي الذي دار حول المتنبي وشعره لا يبعد عن الذوق، ومع أهمية ذوق الناقد إلا أن مجال الحيدة والموضوعية أرحب وأهم.

❑❑



الفصل الرابع

# التجاوز والزّمن

## ١ ـ فكرة الدّهر في الشعر:

لم يكن الشّعر العربي، حتّى وهو في مرحلة المخاض بمنأى عن الفكر، وليس ذلك فحسب، بل إنّ الشّعر العربي في أقدم صوره ما هو في الواقع إلا صورة من صور التأمل الكوني، وبغض النّظر عمّا إذا كانت تلك التأملات قد وافقت منطق الشريعة أو العلم أم لا، فإنّ الحقيقة الشاخصة في هذه المسألة أنّ الإبداع الشعري هو في الأصل موقف فكري، وتعبير عن حاجة وجودية.

لقد كانت أغلب الرؤى حول تأويل الشعر العربي في طوره المتقدم، أعني زمن الجاهلية تتجاوز هذا المسألة تجاوزاً مقصوداً، خوفاً من التعمّق الذي قد يحيل تلك الرؤى إلى ضرب من التفلسف الفارغ، والواقع أنّ توجيه البحث إلى تلك الناحية فيه نظر؛ ذلك لأنّ الشاعر الجاهلي منذ القدم وعى موقعه في الوجود، وبناء على ذلك عبّر عن نفسه تعبيراً صادقاً يتفق مع ما توافر لـه من معارف، ولعلّ أهمّ مشكلة واجهها الإحساس بأنّه زائل، إذ هو لا محالة سيؤول في نهاية أمره إلى العدم، من أجل ذلك كان شعره نشيداً لندب مصيره، وما احتفاله الشديد بذكر الطلل، ورسمه البارع مصائر الموجودات من حوله إلا تأملات عميقة استهدفت تصوير أثر الزّمن في واقعه ونفسه على حد سواء.

لقد كانت فكرة الموت أو الدهر أو الفناء ما يستأثر بكامل تأملات الشعراء القدامى، إذ كان وعيهم منصباً حول فكرة فحواها أن دهرهم سيطويهم آجلاً أو عاجلاً، ولهذا وقفوا موقفاً عدائياً منه، وهذا ما تشف عنه تصاويرهم الخاصة بالموت، ولعل أبرز من ألحت عليه صورة الموت في سياق التأمل الكوني زهير بن أبي سلمى حين صوره على هيئة ناقة عمياء تتخبط بمصائر الأحياء فقال[١]:

---

[1] زهير (ديوانه)، ص:٥٧.

رأيتُ المنايا خَبْطَ عشواء مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ ومَنْ تُخطئ يُعمر فيهرمِ

إنّ صورة زهير هنا وإن كانت أدخل في باب التأمل الكوني إلا أنّ حظها من الحكمة قليل، والسبب أنّ تصويره الموت على هيئة ناقة عمياء لا تدرك هدفها، ولا تنتقي ضحاياها لم تؤكده الشريعة الإسلامية فيما بعد، لأنّ الموت في الإسلام قوّة واعية وأجل محتوم ومحدد. غير أنّ ذلك لا يعني أنّه لا قيمة لصورة زهير التي تناقلتها الألسنة عبر العصور، وصار قوله في هذا الباب من سوائر الأشعار، وإنّما يعنى أنّ العقل الشعري لا يعنى بالمطابقة بين المعاني الشعرية والمنطق، لأنّ للشعر منطقاً خاصاً، بدليل أنّ معنى زهير هذا ظلّ موضع احتذاء حتّى عند الشعراء الذين جاؤوا بعد الإسلام كما سنرى. وقيمة قول زهير تتجسد في الجانب الانفعالي والعاطفي ومن ثم الإنساني. وهذا كما نفهم اليوم موقف شعري من الدّهر، أو هو ضرب من التأمل الذاتي الذي تتحدد فيه العلاقة بين الشاعر والموضوع بالجانب العاطفي الوجداني، وليس بالجانب العقلي التأملي، أو إن شئتَ القول: إنّ الشاعر لا يتأمل بعقله، وإنّما يتأمل بوجدانه، فمن هذا الباب تخرج المعاني الشعرية بمعزل عن سلطة العقل، وعليه فإنّ المتلقي لا يحمل المعنى الشعري على محمل الصواب في الأغلب الأعم، مع أنّ النقد الأدبي بعد ذلك طالب الشعراء بصحة المعنى، كما هو الشأن في أقوال المرزوقي عن فكرة عمود الشعر، غير أنّ هذا المطلب ظلّ بعيداً عن الواقع، ولا سيما حين يفتح الشاعر الكلام على الموت والدهر والعدم.

لم يقل ناقد . في حدود اطلاعي .: إنّ كلام زهير على الموت غير صحيح، مع أنّه غير صحيح حقاً إذا ما قيس بما جاءت به الشريعة، والسبب فيما أرى أنّ الصحة هنا تراجعت أمام الصدق، فقول زهير صادق غير صحيح، فهو صادق من الجهة التي تهيأ لزهير وكأنه يصف حقيقة الموت كما كان يعيها، وهنا شفع له صدقه حين صور المسألة للسامع وكأنها حقيقة، وأما مخالفته الصحة في هذا الباب فظلت هامشية، لأن قضية الأدب لا تنتصر لشيء مثلما تنتصر لصدق التجارب كما يقول النقد الحديث اليوم، ومعناها أن يمثل القائل تجربته للسامع كما لو أنها حدثت بالفعل.

لقد وجه زهير فيما أرى هذا المعنى، المتصل بالتأمل الكوني إزاء الموت، أذهان الشعراء إلى قيمة الانفعال في هذا الصدد، لهذا قلّما نجد شاعراً ظهر في الطور الأول للإسلام قد انحاز إلى التعاليم في هذا الباب، وربما كان أبو ذؤيب

الهذلي الذي امتُحن بفقد جماعة من أولاده مرّة واحدة مشدوداً إلى ذلك المعنى الذي أصّله زهير في زمن الجاهلية، حتّى لكأنّ الزّمن في الفن لا يتحرك، وصحيح أنّ أبا ذؤيب لم يقل إنّ الموت قوة عشوائية كما قال زهير، إلا أنه قدم صورة أشد وأقوى من صورة سابقه حين قال[١]:

**وإذا المنيةُ أنشبت أظفارَها ألفيتَ كلّ تميمة لا تنفعُ**

وقد يكون أبو ذؤيب هنا أكثر احترازاً من زهير لأنّه من الشعراء المخضرمين، وقد قال ما قال عن الموت في عهد الإسلام، إلا أنّ الموت الذي صوره في قوله لا يُردّ ولا يُواجه ولا ينتفع المخلوق منه بالحذر والحيطة والتمائم وغير ذلك، وهذه المقالة مع أنّ ظاهرها يشي بأن الشاعر لم يهاجم الموت مهاجمة علنية، إلا أن موقفه من الدهر لم يكن يختلف اختلافاً كبيراً عن موقف زهير، ولو أراد غير ما قصده زهير لقال إنّ الموت قضاء عادل وسلم أمره لله كما أمرنا الإسلام.

إنّ ما أثير حول الشعر الجاهلي من شبهات كالتي حاول تثبيتها مرجليوث وطه حسين وغيرهما في مسألة الانتحال يجعل الدارس يحجم عن عرض المزيد من المعاني الجاهلية التي تشبه قول أبي ذؤيب، من أجل ذلك نسوق قولاً واحداً لعنترة العبسي قريباً من قول أبي ذؤيب ونحن نعلم في قرارة أنفسنا كم ادعى عليه قوم من النقاد لتجريده مثل ذلك المعنى، ولا سيما قوله[٢]:

**ومن ذا يردُّ الموتَ أو يدفع القَضَا وضربتُهُ محتومةٌ ليس تَعْثَرُ**

يقول المهتمون بمسائل الوضع والانتحال هذا المعنى موضوع على لسان عنترة، لا بل إن القصيدة التي انطوت عليه لم تذكر في الطبعة العلمية المحققة لديوانه، وقد يقولون أكثر من ذلك كله، لأنّ شخصية عنترة بكاملها موضع خلاف، فكيف شعره، لأنه كان أشبه بقشة يسلط الرواة عليها رياحهم، وسيرته الشعبية شاهدة على مثل هذه الأقوال. ولكن المعنى الشعري المنسوب لعنترة ليس فيه رؤية إسلامية على الإطلاق، ذلك لأن تعبيره عن بعض الأفكار التي أقرها

(1) أبو ذويب (ديوان الهذليين)، ص:١٥٦.

(2) عنترة (ديوانه) ط دار صادر ص: ٥٨.

الإسلام هو ما ثبت عليها شبهة الوضع أساساً، ومعلوم أنه إذا غاب هذا السبب ضعفت دوافع القول بوضعها.

فالمعنى الآنف كما أشرت معنى شعري، فيه طاقة من الانفعال ليس غير، ولا سيما إذا فهمنا من قوله (ضربته محتومة) أنها قاضية ولا سبيل للنجاة منها، بدليل قوله (ليس تعثر)، وأما ما يؤول بخصوص ذلك أن الموت هنا قضاء لا يتقدم ولا يتأخر فهذا خارج عن المعنى الذي ينطوي عليه البيت، من أجل ذلك نرى أن أبا ذؤيب لم يجز المعنى الذي طرقه عنترة في بيته السابق على أية حال. وإذا تركنا شعراء الجاهلية وصدر الإسلام ونظرنا إلى الشعراء العباسيين، الذين قل حول شعرهم الخلاف، من ناحية الانتحال على الأقل، نجد شاعراً كأبي نواس يعود إلى معنى زهير ليحييه بكليته في قوله[١]:

**هو الدّهرُ إمّا عابطٌ ذا شبيبة بإحدى المنايا أو مميتٌ أخا هرم**

أراد أنّ الموت يخترم الكبير والصغير على حد سواء، دون أدنى احتراز يوحي بتقييد هذا الكلام من جهة الشريعة، فهل يعبط الدهر الشاب والهرم اعتباطاً ودون غاية؟ ألم يقل زهير في الشاهد الآنف (تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم) بمعنى أن الموت يأتي على كل شيء، فمن أفلت منه في لحظة ما سيقع ضحيته ولو امتد به العمر لحظات أخرى، وهو المعنى الذي رمى إليه النواسي أن الموت لا يدخر أحداً فيهلك الشاب والهرم.

قد يكون أبو تمام الطائي في بعض شعره عن الدهر من الشعراء القلائل الذين قدموا صورة مختلفة عن الصور المألوفة عند سائر الشعراء، ذلك أنه امتنع عن ذم الدهر وشتمه، مما يشي بتقيده بالتعاليم في هذا الباب حيث يقول[٢]:

**شرقنا بذمِّ الدهرِ يا سَلْم إنّه يُسيءُ فما يَألو وليسَ بِظَالِمِ**

ويقول:

**متى ترعَ هذا الموتَ عيناً بصيرةً تجدْ عادلاً منهُ شبيهاً بظالمِ**

بمعنى أن الموت قضاء عادل، ولا سبيل إلى ذمه، وفي ذلك موافقة للتعاليم.

---

[1] أبو نواس (ديوانه) بتحقيق الغزالي ص: ٣٥٩.

[2] أبو تمام (ديوانه) ٣٨/٤.

**٢ ـ الموت عند المتنبي:**

لم يكن المتنبي في سائر شعره قد انفرد بالكلام على الموت عن غيره، ويدل شعره إلى أنه تابع رؤى الشعراء في هذا الباب وقد اشتهر قوله وهو يقدم فيه صورة وهمية للموت[١]:

**وما الموتُ إلا سارقٌ دقَّ شخصُهُ يَصُولُ بلا كفٍّ ويسعى بلا رِجْلِ**

إذن الموت عند سائر الشعراء لا هيئة له، وإنما أحسوا به من خلال أثره في الموجودات، ولهذا كان إحساسهم إزاء الدهر ينطوي على قدر كبير من الحقد والكراهية والبغضاء، ومن هنا كان شتمه وذمه أمراً مألوفاً ليس عند الجاهليين فحسب بل عند نفر من شعراء الإسلام، مع أن شتم الدهر لا يجوز كما جاء في الحديث، وقلما نجد شاعراً من شعراء الإسلام يتقيد بالتعاليم في هذه الناحية.

لقد أسرف المتنبي في سائر شعره بذم الدهر، ومحاربة الزمن، وكان ذلك مما يؤخذ عليه حيث يقول[٢]:

**من خصّ بالذّم والفراقَ فإنّني من لا يرى في الدّهر شيئاً يُحمدُ**

غير أن المتنبي انفرد من بين الشعراء بتصوير الدهر منافساً أو حاقداً أو عدواً يبرز له كلما حمت له حاجة، فيقف الدهر عائقاً دون بلوغها، والصورة الفريدة عند أبي الطيب أنه غالب الدهر فغلبه بما يمتاز من كرم الطباع وقوة الشكيمة وشدة البأس، وهاهو ذا يشخّص الدّهر بصورة فارس فينازله وجهاً لوجه، وليس معه سلاح سوى الصبر فيغلبه ويظفر بسلامته يقول[٣]:

**أطاعنُ خيلاً من فوارسها الدّهرُ وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبر**
**وأشجع مني كلّ يوم سلامتي وما ثبتتْ إلا وفي نفسها أمرُ**
**تمرست في الآفات حتّى تركتُها تقول أمات الموت أم ذُعِرَ الذّعر**

---

(1) المتنبي (ديوانه) ١٢٥/٣.
(2) المتنبي (ديوانه): ٢٤/٢.
(3) المصدر السابق.

**وأقدمت إقدام الأتيِّ كأن لي سوى مهجتي أو كان لي عندها وِتر**
**دعِ النّفسَ تأخذ وسعَهَا قَبْل بَيْنها فمفترقٌ جارانِ دارهما العُمر**

هذه الأبيات من عجائب أبي الطيب؛ لانطوائها على مواطن الصلابة في شعره، وقد بدا ذلك من خلال التصاوير المتتابعة التي تفضي إلى شعرية تنجم عن تثبيت العلاقات المجازية، وقلما تترى تلك الصور بمثل هذا التتابع الغريب حيث تشتد لحمة الكلام لتنتقل المعاني من قوي باهر إلى عجيب مدهش، وقد يكون المتنبي قد تعقب بعض الشعراء السابقين فاستأنس ببعض معانيهم في هذا الباب إلا أن هذا السياق الشعري الصلب لا يكون إلا للمتنبي، وعليه تبرز طوابع الذات التي تعلو كل شيء هنا، والكلام الذي أورده في وصف نفسه وعزمه دونه كل مدح، لقد كان الدهر فارساً، وهو قد نصب نفسه فارساً آخر، ومن فرط فروسيته واجهه وليس معه سوى الصبر، فقال: (وحيداً)، وقد لامه الشّراح على ذلك لأنّه ومعه الصبر أي ليس بوحيد، والمتنبي لا يقصد أن الصبر سلاح، لأن الصبر ليس شيئاً غير ذاته، فهو والصبر شيء واحد لذا فهو أمام مطاعنة الدهر وحيد بالفعل.

إن المتنبي قد اعتاد على مقارعة الخطوب حتى بلغ من أمر نفسه ما يحملها على التساؤل: أمات الموت أم ذعر الذعر؟

والحق أنّ مخلوقاً لا يقدم إقدامه إلا إذا كانت لديه مهجة ثانية، أو أنه يريد أن يلقي بنفسه في الهلاك ليثأر منها، وهذه كلها تساؤلات تنبعث من جراء مواجهة لا تنجز إلا شعرياً، والسلاح الحقيقي الذي يتسلح به المتنبي هنا إنما هو الخيال ليس غير، ومن عجب أن يخترق المتنبي خيالاته التي تجعل من اللغة ميداناً تسبح فيه شاعريته، ليرجع بقوة إلى المعنى الحكمي الذي استطاع أن ينهي به الموقف ليقول:

**دعِ النَّفسَ تأخذ وسعَها قَبْل بينها فمفترق جارانِ دارهما العمر**

### ٣ ـ حضور الزّمن في الشعر:

إنّ الصورة الموصوفة للدهر في شعر المتنبي آنفاً، متصلة بوعيه المفهوم، وفهمه الرمز الذي يتوشح به الكلام، ومن ثم فإن ذلك عنده لا يكشف عن مغزى ذي شأن، لأنه في واقع الحال يبرز موقفاً واضحاً أو معلناً، من أجل ذلك نقول

إن الزمن في تلك الشواهد هو الدهر أو الموت؛ لأن المتنبي وغيره فهموا هذه الدلالة فانعكست في نتاجاتهم بوعي ووضوح، وهذه الصورة في الحقيقة ليست شاملة للزّمن الذي يتجسد بالإحساس وينبعث من جراء الانفعال فحسب، بل يجري الزمن في النص بمسارين أو هو في الواقع زمنان: الزمن النفسي الذي يفهم منه الشاعر أنه قوة خفية تدنيه من الأجل، وقد عبر المتنبي عن ذلك الإحساس بصورة شعرية، والزمن الذي يتسلل عبر كلمات القصيدة ليعبر عن ذاته على غفلة من الشاعر، لأنه كامن في قلب اللغة، ويظهر في أنساق الكلام دون أن يشعر القائل به، فالشعر عامة صورة زمانية، تجسد الزمن الذي قيلت فيه، وهذا الزمن لا يحسب القائل حسابه لأنه محقق موضوعياً، أما الزمن النفسي فينجزه النص دون قصد، وهذا هو المهم في المسألة، لأن الزمن الذي لا يستطيع الشاعر تشخيصه في صورة ما هو الزمن الذي يحكم ترتيب الخطاب ويحدد وظيفة اللغة ويكسب النص الحركية التي تشعرنا بأن النص يتحرك والحياة تتوثب، والعناصر تنتقل من طور إلى طور، أقصد الزمن الذي يستحكم بمجريات القول في القصيدة، يقول:

**عِيدٌ بأيَّةِ حالٍ عُدْتَ يا عيدُ ... بِمَا مضى أمْ لأمرٍ فيكَ تجديدُ[١]**

**أمَّا الأحبةُ فالبيداءُ دُونَهُمُ ... فليتَ دُونَكَ بيداً دونها بيدُ[٢]**

**لولا العُلى لم تَجُبْ بي ما أجوبُ بها ... وجناءُ حَرْفٌ ولا جرداءُ قيدودُ[٣]**

**وكان أطيبَ من سيفي مُضاجعةً ... أشباهُ رونقهِ الغيدُ الأماليدُ**

**لم يتركِ الدَّهرُ من قلبي ولا كبدي ... شيئاً تُتَيِّمُهُ عينٌ ولا جيدُ**

**يا ساقييَّ أخمرٌ في كؤوسكما ... أم في كؤوسكما هَمٌّ وتسهيدُ**

**أصخرةٌ أنا ما لي لا تحرِّكُني ... هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريدُ**

**إذا أردتُ كُميتَ اللّونِ صافيةً ... وجدتُها وحبيبُ النّفس مفقودُ**

**ماذا لقيتُ من الدُّنيا وأعجَبُهُ ... أني بما أنا باكٍ منه محسودُ**

---

(1) سمي العيد عيداً لأنه يعود كل سنة، وأصله ما اعتادك من همّ وشوق.

(2) البيداء: الفلاة جمعها بيد، وسميت بيداء لأنها تبيد سالكها.

(3) الوجناء: الناقة الصلبة. الحرف: الضامرة. الجرداء: الفرس القصير الشعر.

أمسيتُ أروحَ مُثْرٍ خازناً ويداً    أنا الغنيُّ وأموالي المواعيدُ

من الواضح أن هذا الشاهد يجسد الزمن ببعديه النفسي والموضوعي، بمعنى أن العيد الذي بدأت به القصيدة فيه إشارة إلى زمن متكرر، بحسب المعنى اللغوي إذ كل ما اعتادك هو عيد، وهو زمن موضوعي بطبيعة الحال، غير أن مجريات الزمن الموضوعي لا تتطابق مع متطلبات الذات، فينتفي الزمن في النفس مع تحققه في الواقع، والمتنبي يشير إلى مثل هذا، لأنه يسلخ عن العيد وهو زمن موضوعي الصفة النفسية التي لا تعترف بقدوم الزمن مع تحققه، فيقول: (بأية حال عدت)، ومع تشكيك الشاعر بما ينطوي عليه العيد من جديد، فإن الزمن النفسي لا يتوقف، وإنما يجري جنباً إلى جنب مع الزمن الموضوعي ولكن بغير لحمة، وهذا مبعث الاغتراب في النص.

إن من لوازم العيد الاجتماع بالأحبة كما يقول المتنبي، لا بل إن ذلك الاجتماع هو ما يجعل من العيد عيداً، أي من الناحية النفسية، وعليه لا عيد إلا بالاجتماع مع أحبته، وهنا يتوقف الزمن ببعديه، أو أن الإحساس به يتلاشى طالما أن الحبيب مفقود، ولا سبيل للتسلي بالخمرة أو الغناء أو غير ذلك من المسليات.

المتنبي هنا قد سُلبت مباهجه، والذي جرده من لحظات السعادة هو الدهر. فليس بين جوانحه شعور يربطه بالحياة والحب، ومع ذلك لم يتوقف الزمن ولم يتلاشَ الإحساس بالاستمرار، والنص يعترف بهزيمة الشاعر أمام الدهر مع استمراره في الوجود، فرحلته في العالم إنما كانت من أجل المعالي، مع افتقاده للحب وللسعادة، ومع مقارعته خطوب الدهر على الدوام، وهذه المواجهة التي يجسدها النص هي مجابهة مجازية في الأساس لأن الدهر المتخيل هنا دهر مجازي يخاصم ويهاجم ويغالب ويضمر الغدر والضغينة، ويتقصد الشاعر بالظلم والحرمان.

وكذا الاستمرار في الحياة مجازي هنا؛ لأن النص هو الذي لا يزال باقياً، والمتنبي الذي صاغ ذلك الخطاب موجود في بنيته النصية ليس إلا، فنحن حين نقرأ النص نتمثل ذكرى الشاعر ليس غير، والزمان لا يزال باقياً بكل تفصيلاته لأنه متجسد في مادة القول وحاضر في المعنى، وكان المتنبي يتوهم حضوره، ويتوهم حتى وجوده، ونحن الآن ندرك على وجه اليقين أن الزمن متحقق تماماً. إننا نعي أن المتنبي كان محقاً في خوفه من الدهر ومن ثم نعذره في مواجهته،

ونعي أيضاً على وجه من اليقين أن الدهر قد فعل فعلته فغلب المتنبي لكنه لم يغلب إبداع المتنبي، بدليل أن الدهر والنص من البواقي، والجانب الخالد الذي حمل ذكرى المتنبي هنا هو الفن أي النص الشعري الذي كتب له الخلود والبقاء.

### ٤ ـ الزمن والإبداع:

إن الإبداع علامة دالة على حياة الجماعات، وليس بالمستطاع القول إن حياة تنتظم وفق سنن الكون، وتأخذ نصيباً من التطور يمكن أن تستمر من دون خلق وإبداع، والأمة التي تنعدم لديها إمكانية الإبداع موجودة غير حية، والإبداع في أبسط صوره تغيير النمط المتبع في المعيشة والسلوك والتفكير والتعبير. والفن منذ أن وعى الإنسان ذاته كان مجالاً للخلق ووسيلة للتوازن، ومع الإحساس بسطوة الزمان وجدت الرغبة المتعلقة بالإبداع، فكان الإنسان الذي واجه الإحساس بالزوال قد توسل منذ الأزل بالفن لحفظ ذكراه في الوجود. ومع التطور المستمر في الخلق غدا الهاجس لدى المبدعين متمثلاً بالتميز ليس غير، من أجل ذلك ندرك أن المتنبي في تعبيره عن ذاته كان مشدوداً إلى التميز الشعري بكل طاقته، والتميز الذي نعنيه هنا مجاوزته ما كان جارياً في طباع الشعراء السابقين على صعد مختلفة، أظهرها ما كان يبديه من وعي بدقائق الصناعة الشعرية التي انتهت إليه، ومن ثم أضحى من الميسور أن يشتق طريقة مميزة للخلق على أساس التفرد والمجاوزة، يقول:

**وجاهلٍ مدَّهُ في جهله ضَحِكي ... حتَّى أتتهُ يَدٌ فرَّاسَةٌ وفمُ**

**إذا نظرتَ نيوبَ اللَّيثِ بارزةً ... فلا تظنّنَّ أنَّ اللّيثَ يبتسمُ**

**ومهجةٍ مُهْجَتي مِنْ همٍّ صاحبها ... أدركتُهَا بجوادِ ظهْرهُ حَرَمُ**

**رِجلاهُ في الرَّكضِ رجلٌ واليدانِ يدُ ... وفعْلُهُ ما تريدُ الكفُّ والقدمُ**

**ومرهفٍ سرتُ بين الجحفلين به ... حتَّى ضربتُ وموج الموت يلتطمُ**

**فالخيلُ واللّيلُ والبيداءُ تعرفني ... والسّيفُ والرُّمحُ والقِرْطَاسُ والقلمُ**

**صَحِبْتُ في الفلواتِ الوحشَ منفرداً ... حتَّى تعجَّب منِّي القُورُ والأكَمُ**

**يا من يعزُّ علينا أن نفارقَهُمْ ... وجدَنُنَا كُل شيءٍ بعدكم عدمُ**

إنّ اللحظة الإبداعية في هذا الشاهد منبعثة من خلال تجسيد الفعل المتميز في لحظة زمانية، فبين الجهل والضحك مسافة زمانية تبرز المقدرة على القول والفعل معاً، وبين النظر إلى نيوب الليث والظن مسافة جمالية وزمنية، وبين المهجة والهم مسافة مدركة جمالياً وزمنيا تتمثل بقوله: " بجواد ظهره حرم" وكذا التكثيف الذي سوغ له أن يجمع الرِّجْلين في رِجْلٍ واحدة، واليدين في يد واحدة، ثم يكون الفعل ما تريده القدم والكف معاً، فبين كل هذه لحظات زمانية مكثفة ومركبة إلى الدرجة التي تشعرنا بأن كل ما يريد أن ينقله من معان يُختزل في طرفة عين ليس أكثر، واستوجب الإبداع هنا الضغط على عنصر الزمن (تعرفني) في البيت السادس ليتحول إلى فكرة مركزية تتوسط جملة من الأسماء: الخيل . الليل . البيداء . السيف . الرمح . القرطاس . القلم، فهذه العناصر مختلفة في الحقيقة، غير أنها متشابهة هنا في السياق الشعري بوصفها جميعاً تشترك بفعل المعرفة. باختصار يريد أن يجسد مقولة واحدة فحواها أنه فارس وشاعر ليس غير، وكل ما ذكر في البيت كان من أدوات الفارس والشاعر، ولو قال إنه فارس وشاعر بهذه الصورة المبسطة لما حظي قوله بالإعجاب من قبل مستقبلي شعره. وهنا ندرك أن التعبير عن اللحظة الإبداعية لا يكون خارج إطار الزمن، بل إن الزمان كامن في كل تفصيلات الخطاب، وليس ذلك فحسب بل إن الزمن وحده الذي يتيح للشاعر التعبير عن المتناقضات في إطار واحد، فالمتنبي لم يكن فارساً في الواقع وإن كان شاعراً أو أن فروسيته لا تعدل شاعريته، ولكنه فارس وشاعر في النص، أي في اللحظة التي تجلى فيها الإبداع، تلك اللحظة التي أوجدت النازع إلى الفروسية لديه على أنها ضرورة للإبداع، لتغدو صورة الشاعر ملازمة لصورة الفارس في الزمن الذي يرسمه النص فحسب، وهذا ما قاله على صعيد اللغة أصلاً إذ استعمل فعلاً واحداً في البيت السادس مقابل سبعة أسماء، فالفعل هو مدار الزمان هنا، وهو الذي يجمع المتناقضات، إنه منبع الإبداع والتميز.

### ٥ ـ تجليات الزمن في الحب:

لم يكن الشعراء على اختلاف مذاهبهم قد التقوا في أمر مثلما التقوا في التعبير عن وطأة الزمن في نتاجاتهم، والمتتبع أشعارهم يجد أن الزمن لا يتجلى في الصيغ اللغوية أو الرموز الكلامية فحسب، وإنما قد يتسلل إلى الموضوع من خلال أقنعة مختلفة تعبر عن ذاتها في صميم الموضوعات الفنية التي تقدم نفسها بهيئة تشي بأن مدارها بمعزل عن مدار الزمن وفعله، والمتنبي واحد من الشعراء الذين عبروا عن لحظات الزمن في غير موضوع التأمل، من أجل ذلك بوسع

المرء أن يلتقط شواهد كثيرة من أشعاره تبين مقدار الضغوط النفسية التي يولدها الإحساس بسطوة الزمن في موضوعات الفن عامة لديه، كما هو الشأن في موضوع الغزل على سبيل المثال، إذ يتحول موضوع الحب إلى عنصر زماني مهلك، أو هو حركة تدني من العدم، وقد يكون ذلك من سمات هذا الموضوع بوصف الحب في نهاية المطاف عطالة تفضي إلى الهلاك كما عبر عنه الشعراء، ومع ذلك فإن الزمان كامن في الحب، أو في اللحظة التي ينبثق عنها الشعور بالحب، حتى لكأنها حاجة إلى العدم أو وسيلة لبلوغ الزوال، يقول المتنبي[١]:

**يا وجهَ داهِيةَ التي لولاكِ ما ... أكل الضَّنى جسدي ورضَّ الأعظُما**

**إن كان أغناها السُّلُوُّ فإنّني ... أصبحتُ من كبدي ومنها مُعْدِما**

**غُصْنٌ على نقوى فلاةٍ نابتٌ ... شمسُ النهارِ تُقِلُّ ليلاَ مُظْلِما**

**لم تجمعِ الأضدادَ في متشابهٍ ... إلا لتجعلني لغُرْمي مغنما**

إن وجه الحبيبة هنا التي سماها (داهية)، والداهية المصيبة، وهذا ليس اسم علم كما قال ابن فورجة، وإنما قال ذلك على سبيل التضجر لكثرة المصائب التي لحقت به من جراء عشقها، قد كان سبباً في تلف جسده وسحق عظامه. والأمر المهم أنها غنية عن الحب بالسلو، والمتنبي فضلاً عما ناله من الحب قد خسر فؤاده، فقام على أساس ذلك صرح التضاد الهائل في النص لتكون المحبوبة الغنية عن المحب وعن الحب أيضاً، قبالة الشاعر المحب الفقير المستعبد الذي خسر عافيته وإحساسه على حد سواء، ثم يشتجر التضاد مرة أخرى مبرزاً المرأة كغصن نابت في فلاة تحمل وجهاً كالشمس وشعراً كالليل وهنا تكتمل صورة التضاد التي تجعل من المحب فريسة للحب.

إن الحب هنا قد قام بعمل الزمن، إذ كان سبب التلف والهزال والضنى، أو إنه مصيبةٌ مهلكة، وهو الأمر الذي كان يراه الشعراء جزءاً من فعل الدهر.

يلتقي الحب والزمن في شعر المتنبي بصورة واضحة، وفي غير ما شاهد فرد من شعره، من أجل ذلك نجده موزعاً بين الشكوى من الزمان والشكوى من

---

(1) المتنبي (ديوانه بشرح العكبري) ص: ٤/٢٨.

الحب لأنهما في الواقع يتجسدان بصورة إحساس دائم لا يني يظهر على الدوام بين تضاعيف القول الشعري الذي يعبر به عن فيض الوجدان وشغف الروح التي تسعى إلى الكمال، حتى لو أدناها ذلك من التلف والفناء، يقول(١):

| | |
|---|---|
| **الحُبُّ ما منعَ الكلامَ الألسُنَا** | **وألذُّ شكوى عاشقٍ ما أعلنا** |
| **ليت الحبيبَ الهاجري هجرَ الكرى** | **من غير جُرم واصلي صلة الضّنى** |
| **بِنَّا فلو حَليَّتنا لم تدرِ ما** | **ألوانُنا مما امْتُقعن تلوُّنا** |
| **وتوقَّدت أنفاسُنا حتّى لقد** | **أشفقتُ تحترق العواذل بيننا** |
| **أفدي المُوَدعةَ التي أتبعتها** | **نظراً فرادى بين زفرات ثنا** |
| **أنكرتُ طارقةَ الحوادث مرة** | **ثم اعترفتُ بها فصارت ديدنا** |

يتكلم المتنبي هنا على الشكوى اللذيذة، وهي ناجمة عن موضوع الحب على ما يصاحب هذا الشعور من ألم ومرارة، غير أنه من مكملات الوجود الإنساني بطبيعة الحال، ذلك لأن الإنسان لا يستطيع أن يحيا خارج الزمان، لهذا فهو عرضة لتجليات الزمان الذي يطوله من خلال الحب والحزن والفقد وسائر ما تختص به حياته في هذا الوجود.

❑❑

(1) المصدر السابق.



الفصل الخامس

# مجاوزة النسق

## ١ ـ من الغنائية إلى الملحمية:

يذكر الباحثون أن الشعر العربي بطبيعته غنائي، ينحل عن العواطف الذاتية والمشاعر الشخصية، فهو لهذا السبب معرض لخطرات الوجدان وتأملات النفس، وقلما يخطر ببال الشاعر العربي أن يحول نشيده الشعري إلى باب يتصل بعواطف الجماعة وآمال الأمة، أو يعرضه للخوض في غمار التصارع أو الكفاح الذي تخوضه الجماعات حفاظاً على وجودها، كما أن الشعر العربي عند كثير ممن تأمل هذه الناحية لم يعمد إلى ذكر سير الأبطال وسرد الأحداث الكبار التي هزت تاريخ الأمة، من أجل ذلك قالوا إن العرب لم تعرف الملحمات الشعرية التي عرفتها سائر الأمم كاليونان والفرس والهند، وحجتهم في ذلك أن الشعراء العرب لم ينجزوا نصوصاً طويلة تنطوي على الصراع من أجل الوجود، ولم يعرفوا تلك التقنية الفنية التي تتسم بها الملحمات عامة.

والواقع أن المتنبي من الشعراء القلائل الذين تركوا قصائد شبيهة بالملحمات الشعرية من حيث الموضوع لا من حيث الشكل، فالمتنبي كغيره من شعراء العربية لم يقل شعراً قصصياً يبلغ من الطول ما بلغته الملحمات الشعرية، لكنه قد أسهم في رسم صور للصراع بين العرب والأمم الأخرى كما هو الشأن في ميميته المشهورة التي يقول فيها [(١)]:

**١. على قَدْرِ أهل العزم تأتي العزائمُ وتأتي على قَدْرِ الكرامِ المكارمُ**

**٢. وتعظمُ في عينِ الصغيرِ صغارُها وتصغرُ في عينِ العظيمِ العظائم**

---

(1) المتنبي (ديوانه) ص: ٣٧٨.

٣. يكلّف سيفُ الدّولةِ الجيشَ همَّهُ     وقد عجزت عنهُ الجيوش الخضارم

٤. ويطلبُ عند الناس ما عند نفسِهِ     وذلك ما لا تدَّعيه الضَّراغم

٥. يُفدِّي أتَمُّ الطّيرِ عمراً سلاحَهُ     نسُورُ الملا أحداثُها والقشاعمُ

٦. وما ضرَّها خَلْقٌ بغيرِ مخالبٍ     وقد خُلقتْ أسيافُهُ والقوائم

٧. هل الحَدَثُ الحمراءُ تعرفُ لونَها     وتعلمُ أيُّ الساقيينِ الغمائمُ

٨. سقتها الغمامُ الغُرُّ قبلَ نزولِهِ     فلَّما دنا منها سقتْهَا الجماجمُ

٩. بناها فأعلى والقنا تقرعُ القنا     وموجُ المنايا حولَها متلاطمُ

١٠. وكان بها مثلُ الجنونِ فأصبحت     ومن جثث القتلى عليها تمائم

١١. طريدةُ دهرٍ ساقها فرددتها     على الدِّينِ بالخطِّيّ والدَّهرُ راغمُ

١٢. تُفيتُ اللّيالي كلَّ شيءٍ أخذتَهُ     وَهُنَّ لما يأخذنَ منكَ غوارمُ

١٣. إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعاً     مضى قبلَ أن تُلقى عليه الجوازمُ

١٤. وكيفَ تُرَجِّي الرُّومُ والرّوسُ هدمَهَا     وذا الطّعنُ آساسٌ لها ودعائم

١٥. وقد حاكموها والمنايا حواكمٌ     فما ماتَ مظلومٌ ولا عاشَ ظالمُ

١٦. أتَوْكَ يجرونَ الحديدَ كأنَّهم     سروا بجيادٍ ما لَهُنَّ قوائمُ

١٧. إذا بَرقُوا لم تُعْرَفِ البيضُ مِنْهُمُ     ثيابُهُمُ من مثلِها والعمائمُ

١٨.خميسٌ بشرقِ الأرضِ والغربِ زحفُهُ     وفي أُذُنِ الجوزاءِ منهُ زمازمُ

١٩. تَجَمَّعَ فيهِ كُلُّ لَسْنٍ وأُمَّةٍ     فما تُفْهِمُ الحُدّاثَ إلا التراجِمُ

٢٠. فللهِ وقتٌ ذوَّبَ الغِشَّ نارُهُ     فلم يبقَ إلا صارم أو ضُبَارِمُ

٢١. تقطَّعَ ما لا يقطعُ الدرعَ والقنا     وفرَّ من الأبطال من لا يُصَادِمُ

٢٢. وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ     كأنَّكَ في جَفْنِ الرَّدى وهو نائمُ

٢٣. تَمُرُّ بكَ الأبطالُ كلمى هزيمةً     ووجهُكَ وضَّاحٌ وثغرُكَ باسمُ

٢٤. تجاوزتَ مقدارَ الشَّجاعةِ والنُّهى     إلى قولِ قومٍ أنتَ بالغيبِ عالمُ

٢٥. ضممتَ جناحيهم على القلبِ     تموتُ الخوافي تحتها والقوادمُ

٢٦. بضربٍ أتى الهاماتِ والنّصرُ وصار إلى اللّباتِ والنصرُ قادمُ

٢٧. حقرتَ الرُّدينياتِ حتّى طرحتَهَا وحتّى كأنَّ السّيفَ للرّمحِ شاتمُ

٢٨.ومن طلبَ الفتحَ الجليلَ فإنّما مفاتيحُهُ البيضُ الخِفَافُ الصوارم

٢٩. نثرتَهُمُ فوقَ الأُحَيْدِبِ نثرةً كما نُثِرَتْ فوقَ العروسِ الدّراهم

٣٠. تدوسُ بكَ الخيلُ الوكورَ على الذُّرا وقد كَثُرتَ حولَ الوكورِ المطاعمُ

٣١. تظن فراخُ الفُتْخِ أنَّكَ زرتها بأُمَّاتها وهي العتاقُ الصلادمُ

٣٢. إذا زَلِقَتْ مشَّيتَها ببطونها كما تتمشَّى في الصعيدِ الأراقم

٣٣. أفي كلّ يومٍ ذا الدُّمُسْتُقُ مُقْدِمٌ قفاهُ على الإقدام للوجه لائمُ

٣٤. أينكرُ ريحَ الليث حتى يذوقه وقد عرفت ريح الليوث البهائم

٣٥. وقد فجعته بابنه وابن صهره وبالصهر حملات الأمير الغواشم

٣٦. مضى يشكرُ الأصحابَ في فوته الظبا بما شغلتها هامُهم والمعاصمُ

٣٧. ويفْهَمُ صوتَ المشرفيةِ فيهمُ على أنَّ أصواتَ السيوف أعاجمُ

٣٨. يُسرُّ بما أعطاكَ لا عن جهالةٍ ولكنَّ مغنوماً نجا منكَ غانمُ

٣٩. ولستَ مليكاً هازماً لنظيره ولكنَّكَ التوحيدُ للشرك هازمُ

٤٠. تشرَّف عدنانٌ به لا ربيعةٌ وتفتخرُ الدنيا به لا العواصمُ

٤١. لك الحمدُ في الدُّرِّ الذي لي لفظُهُ فإنّك معطيه وإنّي ناظمُ

٤٢. وإنّي لتعدو بي عطاياكَ في الوغى فلا أنا مذمومٌ ولا أنت نادمُ

٤٣. على كلّ طيارٍ إليها برجلِهِ إذا وقعتْ في مسمعيه الغماغم

٤٤. ألا أيَّها السيفُ الذي لستَ مغمداً ولا فيكَ مُرتابٌ ولا منكَ عاصمُ

٤٥. هنيئاً لضرب الهام والمجد والعُلا وراجيكَ والإسلامِ أنّكَ سالمُ

٤٦. وَلِمْ لا يقي الرّحمن حدَّيك ما وقى وتفليقُهُ هامَ العدا بكَ دائمُ

## ٢ ـ البنية النصية ومسوغات التجاوز:

يشكّل النّص في عمومه بنية تؤسس في الأدب العربي صورة قريبة من الملحمات الشعرية، تخرج في واقع الحال عن حدود التصنيفات النقدية الحديثة التي لم ترَ في شعر العرب عامة سوى الجانب الغنائي الذي ينحلُّ عن عواطف فردية، وأحاسيس ذاتية، فإذا تجاوزنا صفة الامتداد في الملحمات الشعرية المعروفة لدى الأمم، وجدنا القصيدة تعبر عن أبرز الموضوعات الملحمية، التي تجسد الصراع بين أمتين: العرب والروم، وتخلّد سير الأبطال كسيف الدولة الذي جاز حدود التصاوير المعروفة للممدوحين الذين خلع عليهم الشعراء صفات الشجاعة والكرم والعفة والعقل وغيرها، رغبة في العطاء، فسيف الدولة هنا رمز للبطل الذي تتجسد فيه طموحات الأمة، وأماني الناس، ويلبي تطلعاتهم نحو حياة عزيزة آمنة بعيدة عن التهديدات الخارجية التي تستهدف وجودهم. وهو بعد ذلك كما تقول القصيدة ليس مجرد ملك هزم ملكاً آخر، وإنما كان انتصاره على الروم انتصاراً لثقافة الأمة وحضارتها وعقيدتها يقول:

**ولست مليكاً هازماً لنظيره ولكنك التوحيد للشرك هازم**

والمتنبي في هذه القصيدة لا يصور عواطف العرب الظافرين فحسب، وإنما يُعنى بتصوير أحوال المغلوبين، وعلى هذا الأساس جرت القصيدة في سبيلين متضادين في عواطفها، كما صورت جانبين من جوانب الفكر مختلفين، ولهذا جعل أسلوب التضاد القصيدة مكينة في الباب الملحمي.

لم يكن التضاد يستهدف في هذا النص المقابلة بين المفهومات فحسب، وإنما توزعت البنى اللغوية والفنية والفكرية على أساسه، ليستحيل أسلوباً في بناء النص عامة، ويمكن تبيان ذلك على النحو الآتي:

. لقد بدأت القصيدة بإقرار فكرة هي أدخل ما تكون في باب الحكمة، إذ نصت على أن العزائم تكون بقدر الهمم، وعلى هذا النحو تتعاظم إنجازات صاحب الهمة العالية، وهذا الكلام فيه إحالة على سيف الدولة صاحب العزم والإصرار على تحقيق الصنائع العظيمة التي لا يرجوها من فترت همته وخاف عواقب الأمور، والذي حرّك هذا المعنى في نفس المتنبي هو إقدام سيف الدولة لاسترداد ثغر الحدث بعد أن سلمه أهله للدمستق بالأمان، والمستطلع أحوال التاريخ في القرن الرابع الهجري يجد أنّ قوة العباسيين قد تراجعت بعدما تمزقت دولتهم وانقسمت إلى إمارات، ولم يعد هنالك من يرى في نفسه الرجل القادر على

حماية الثغور من هجمات الروم التي ازدادت شراسة مع ما حدث للخلافة العباسية من انهيار، غير أن بطلاً كسيف الدولة أراد أن يحيي الصراع الطويل بين العرب والروم، الذي لم تؤذن له الظروف السابقة أن يحسم، إذ العرب لم يستطيعوا إنهاء حكم الروم في الأرض، كما أنهوا حكم الفرس، وكذلك لم تستطع الروم أن تطفىء جذوة العرب، من أجل ذلك ظل الصراع يشتد ويضعف بحسب قوة أحد الطرفين، فبعد إخراج العربِ الرّومَ من الشام لم تقم لهم قائمة، حتى تفتت الخلافة العباسية إلى دويلات متعددة، بعد انقضاء العهد العباسي الأول بمقتل الخليفة المتوكل في نهاية القرن الثالث الهجري، فعادت الروم إلى التخوم، وقد سجل لنا التاريخ حادثة شهيرة سبقت القرن الهجري الرابع يوم جرد المعتصم بالله جيشاً كبيراً ليحرز نصراً عظيماً على الروم في موقعة عمورية، وكان أبو تمام قد خلّد ذلك النصر في قصيدته البائية الرائعة، وبعد تلك الموقعة لم يسجل التاريخ صراعاً ذا شأن بين العرب والروم، بسبب انشغال العباسيين في أمور الدولة الداخلية، حتى إذا ما برز سيف الدولة على مسرح الأحداث عاد الصراع العربي الرومي من جديد، فخاض حروباً طاحنة، وأحرز انتصارات باهرة أجلّها ما كان في موقعة الحدث.

قيل إنّ سيف الدولة قد خرج لملاقاة الروم في سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة للهجرة، حتى إذا ما وصل إلى ثغر الحدث بدأ يومه بخط أساس قلعته، فحفر أوله بيده، ثم بدأ البناء على مرأى الروم، فطلب الدمستق منازلته وتعداد جيشه يومذاك يزيد على خمسين ألفاً من الروم والبلغر والصقلب، فحمل عليه سيف الدولة في خمسمائة من جنده فهزمه وقتل من جنود الدمستق ثلاثة آلاف، وأسر خلقاً كثيراً منهم ابنه وصهره، ثم عاد إلى القلعة فأتم بناءها وقد وضع آخر شرفة من شرفاتها بيده.

هذا الصنيع الباهر كما يقول النص لم يكن من بين الصنائع العظيمة في عين سيف الدولة؛ لأنه كان يرنو إلى ما هو أعظم، وقد صاغ المتنبي هذه الصفة في نفس سيف الدولة على جهة التضاد معبراً عن خصلة تميز بها بطله هنا، إذ من شأن الصغير تعظيم الصغائر، في حين يتسامى العظيم على صنائعه العظيمة ليراها صغيرة وضيعة، وبعد ذلك تترى المفهومات التي تؤسس بنية التضاد على النحو الآتي:

ب٤: بين (أحداثها) و(القشاعم) يريد صغار النسور وكبارها.

ب١٠ بين (الجنون) و(التمائم) حيث جعل الاضطراب بالفتنة بمنزلة الجنون الذي ألم بالحدث من جراء هجمات الروم المتكررة عليها، حتى إذا ما جاءها سيف الدولة أخمد الفتن، وأنهى ما كانت عليه من جنون، فكان مجيئه إليها وقتله الروم ونشره جثثهم بمقام التمائم التي أذهبت الرّوع عن البلدة، فعادت إلى هدوئها وسكينتها.

ب١٤. بين (هدمها) و(دعائم).

ب١٥ بين (مظلوم) و(ظالم).

ب١٨. بين (بشرق) و(غرب).

ب٢١. بين (تقطع) و(لا يقطعُ)

ب٢٦. بين (النصر غائب) و(النصر قادم)

ب٣٣. بين (قفاه) و(للوجه)

ب٣٧. بين (يفهم) و(أعاجم)

ب٣٨. بين (مغنوماً) و(غانم)

ب٣٩. بين (التوحيد) و(الشرك)

ويجد الدارس أنّ هذه البنى المتقابلة تحيل على جانب واسع في التضاد يشمل العواطف في النص، إذ الشاعر فيه لم يهتم بإبراز عواطف المنتصرين فحسب بل رصد مقابلها عواطف المغلوبين، وفي تجسيده أحاسيس الظافرين يذكر:

**ألا أيها السيف الذي لست مغمداً ... لا فيك مرتاب ولا منك عاصم**

**هنيئاً لضرب الهام والمجد والعلا ... وراجيك والإسلام أنك سالم**

ب٢٩: رصد المتنبي صورة للمعركة لا يراها سوى الظافر المنتصر حين جعل سيف الدولة ينثر الروم فوق الجبل كما تنثر الدراهم فوق العروس، وينطوي هذا المعنى على إحساس بالظفر والسرور البالغ. . ب٣٠: يتابع المتنبي رسم مشهد الانتصار فإذا بسيف الدولة وجنده يتعقبون فلول الروم على قمم الجبال لقتلهم وجعل جثثهم طعاماً للطيور.

ب٣١: لقد سُرّت فراخ العقبان؛ لأنّ سيف الدولة أمدها بطعام وفير من جراء قتله جند الروم حول أوكارها.

وبالمقابل يرسم المتنبي صورة بائسة للروم، وهم يتجرعون كؤوس الهزيمة، ويتحسرون على قتلاهم:

ب٣٣: إنّ الدمستق قد خانته شجاعته أمام سيف الدولة مرات عدة، فغدا وجهه يلوم قفاه على تسرعه في مواجهة الأمير، وهزيمته بسرعة في الوقت نفسه.

ب٣٤: كان جنود الدمستق يستحقون منه الشكر لأن رقابهم كانت قد افتدته من القتل، فولى هارباً لا يلوي على شيء.

ب٣٧. كان الدمستق يدرك مسبقاً ما تتركه سيوف العرب من آثار وخيمة على الخصم قبل أن يسمع صليلها، فصوت السيوف لا يفهم عادة غير أن الدمستق يعي أثرها في جنده، من هذه الجهة فهم أصواتها بطريق الاعتياد لا بطريق السماع.

ب٣٨. لقد كان الدمستق بعد المعركة على غاية السرور، ولم يكن مسروراً بطبيعة الحال من جراء ما خسره من جند، أو بلاد؛ لأن ذلك عنده من الأمور الكبيرة، وإنما سُرَّ حين ظفر بسلامته، لأن شخصاً مهما بدا قوياً فسيف الدولة قاتله لا محالة.

ومن الواضح أن النص في رصده هذين الجانبين من العواطف المتضادة، عمد إلى تلوين معان مخصوصة بألوان التضاد بحسب مجريات سياقاتها، فلو وقفنا عند معنى السرور في الأبيات الآنفة الذي توسل إليه بعبارات مختلفة مثل نثر القتلى فوق الأحيدب كما تنثر الدراهم فوق العروس، إذ المنظر يبعث في نفس الشاعر سروراً، يعدل ما يشي به تعبير (تظن فراخ الفتخ أنك زرتها) إذ دلالة الزيارة تدور هنا حول السرور أيضاً، بوصفه حمل لها الطعام كما كانت تتوقع الفراخ حين تزورها أماتها، وهنالك سرور من نوع آخر وهو السرور الذي خامر فؤاد الدمستق حين ظفر بسلامته، وهنا يكمن تضاد يرجحه السياق مع ما يوجد فيه من تشابه في اللفظ، إذ سرور الشاعر وسرور العقبان مناقض لسرور الدمستق، ونجد أن الشاعر لم يعمد إلى المقابلة بين المواقف والصفات والعواطف فحسب، وإنما عمد إلى تلوين المعاني بأصباغ التضاد على مستوى السياق، وبذلك يخرج هذا الأسلوب عن كونه مجرد تعبير يجسد وضعين متعاكسين على مستوى البنى الصغرى للنص فحسب.

### ٣ ـ التضاد بوصفه تجاوزاً:

لقد أجرى المتنبي الأفعال في النص مجرى التضاد أيضاً، إذ عمد إلى المقابلة بين الفعل المضارع والماضي على نحو يدل على حالين مختلفين من أحوال الصراع: حال بائسة كانت فيه قلعة الحدث عرضة لعبث الروم، وحال حاضرة تنفست فيها ريح الحرية والظفر، وقد تركز ذلك الأسلوب في الأبيات:

ب١٦: بين (أتوك . يجرون)، و(سروا)
ب١٧: بين (برقوا) و(تعرف)
ب١٩: بين (تجمّع) و(تُفهم)
ب٢٠: بين (ذوّب) و(فلم يبقَ)
ب٢١: بين (تقطَّعَ) و(لا يقطعُ)
ب٢٥: بين (ضممت) و(تموت)
ب٣٠: بين (تدوس) و(كثرت)
ب٣٢: بين (مشيّتها) و(تتمشى)
ب٣٦: بين (مضى) و(يشكر)

إن استخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختلفة ضرب من التضاد يُحدث عناصر منكسرة تؤثر في الأسلوب على نحو واضح، على اعتبار أن دلالة الماضي مضادة لدلالة الحاضر، ومن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنة، ذلك لأن الحدث لا يتحول إلى الفعلية إلا إذا اقترن بزمن معين، ومن هنا يحدث التضاد فيما بين الأفعال من جهة إشارتها إلى الماضي أو الحاضر، ثم يحدث تضاد آخر في النص بين الأفعال بوجه عام والأسماء، من جهة اختصاص كل منها بحال من أحوال الدلالة، فالأفعال تختص بالدلالة على الحركة على اعتبارها أحداثاً مقترنة بأزمنة، وتختص الأسماء بالدلالة على حال الثبات والسكون وتحيل على الوصفية والتأمل لكونها أحداثاً معزولة عن الزمان، والنص الذي بين أيدينا عمد إلى هذا النوع من المقابلة بين الفعلية والاسمية كما في قوله:

**خميسٌ بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم**

وقوله:

**لك الحمد في الدر الذي لي لفظه فإنك معطيه وإني ناظم**

وقوله:

**هنيئاً لضرب الهام والمجد والعلا　　　وراجيك والإسلام أنك سالم**

فهذه الشواهد مغسولة من الأفعال إذ اقتصرت على الأسماء والحروف، وهذا الاستخدام بطبيعة الحال يشكل تضاداً مع الاستخدام الواسع للأفعال في هذا النص، ومؤدى ذلك أن المتنبي أراد أن تسبح القصيدة في اتجاهين متغايرين: التسارع والحركة الناجم عن التوسع في استخدام الأفعال بأزمنتها المختلفة، وهذا بالطبع يناسب الحدث التاريخي الذي يعالجه هنا، والثبوت والوصف المنبعث من الصيغ الاسمية الدالة على حال من التأمل ورسم الشواهد والصور التي انطوت عليها الأحداث في القصيدة.

### ٤ ـ الالتفات والتجاوز:

لقد عمد المتنبي إلى تقنية أسلوبية أسهمت من تلوين السياق في مجال استخدام الضمائر وما تحيل عليه من وظائف لغوية يفيدها ترجيح الخطاب في النص بين الغيبة والتكلم والإخبار، مما يشعر باعتماده على ما يعرف بالالتفات المقترن كما يقول ابن المعتز بانصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار[١]، وقد وضّح المبرد ذلك بتعليقه على قول الشاعر:

**وأمتعني على العشا بوليدة　　　فأبتُ بخير منك يا هود حامدا**

فقال: "كان يتحدث عنه، ثم أقبل عليه يخاطبه، وترك تلك، والعرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة المتكلم"[٢].

فنسق الالتفات كما يذكر المبرد بحسب استخدام العرب هو الانتقال من خطاب الغائب إلى الشاهد، ومن الشاهد إلى المتكلم، والمتنبي في النص الآنف لم يُجرِ شواهده كلها على هذا النسق بل عمد إلى شيء من العدول حين انتقل من خطاب الشاهد إلى خطاب الغائب في قوله:

---

[1] ابن المعتز (البديع) ص: ٢٢.

[2] المبرد (الكامل) ص: ٢٩.

**إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعاً مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم**

ففي قوله (تنويه) ضمير عائد على المخاطب وهو سيف الدولة، وفي قوله (مضى) ضمير آخر عائد على الغائب وأراد به الفعل، وبذلك ترك مخاطبة الشاهد إلى الغائب، وهذا مؤشر أسلوبي ينحرف فيه الشاعر عن المألوف في المخاطبة، وبالمقابل تقيد في كثير من الشواهد بالحالات التي أقرتها البلاغة في موضوع الخطاب فنجده ينتقل من الغائب إلى الشاهد في قوله:

**إذا زلقت مشيتها ببطونها كما تتمشى في الصعيد الأراقم**

وقوله:

**يُسَرُّ بما أعطاك لا عن جهالة ولكن مغنوماً نجا منك غانم**

ومن أمثلة انتقاله من المخاطب إلى المتكلم قوله:

**لك الحمد في الدر الذي لي لفظه فإنك معطيه وإني ناظم**

ولكنه لا يلبث أن يسجل انحرافاً عن هذا النسق أيضاً، فيلتفت من التكلم إلى المخاطبة في قوله:

**وإني لتعدو بي عطاياك في الوغى فلا أنا مذموم ولا أنت نادم**

فهذه الأضرب من الالتفاتات من شأنها تلوين الخطاب بغية التأثير في السامع، وفيها من جهة ثانية علامة أسلوبية خاصة بمنشىء القول ولا سيما عندما يعمد إلى اختراق الأنساق المعروفة، ليعبر عن تجربته الفريدة في إطار تسمح به اللغة، غير أن هذا النص لم يسجل انحرافاً واسعاً في الأسلوب كما هو الشأن في سائر أشعاره لأن المتنبي هنا لا يحفل برسوم الصناعة الشعرية. بمثل احتفاله برسم الأحداث الغامرة وذكر الصنائع العظيمة، وتخليد سيرة البطل الهمام الذي أحرز نصراً للعرب.

إن صورة البطل في النص تختلف اختلافاً واسعاً عن صور الممدوحين في التراث الشعري العربي عامة، فإذا كانت صورة الممدوحين عادة يضخمها الانفعال

والإعجاب بحيث تدنو من التلفيق والكذب لغرض الكسب والعطاء، كما هو الشأن في شعر النابغة حين جعل ممدوحه كالشمس في قوله[1]:

**كأنّك شمسٌ والملوك كواكب إذا طلعتْ لم يبدُ منهن كوكبُ**

فإن المتنبي جاز حدود المبالغة في الوصف ليدخل بطله في الإطار الأسطوري، فسيف الدولة لا يشبه شيئاً مما وصفت به العرب أبطالها، لأن أوصافها ظلت تدور في فلك التصور الممكن، فإذا عدنا إلى صورة النابغة وجدنا أن التشبيه وإن كان قائماً على المبالغة، إلا أن إمكانيته لا تجوز حدود تشبيه الممدوح بالشمس، من جهة تخيله أن ثمة وجهاً للشبه بينهما يتمثل بالإشراق وهذا معنى شعري ممكن، كأن يكون الممدوح في حقيقته أبيض مشرق الوجه، والبياض عند العرب له إشراق، وقد طرق المتنبي في بعض شعره هذا المعنى فقال:

**قلقُ المليحةِ وهي مسكٌ هتكُها ومسيرها في الليل وهي ذُكاءُ**

أراد أن المرأة من شدة بياضها تكاد تضيء في الظلماء، غير أن صورة سيف الدولة هنا كما قلت ذات بعد أسطوري يتخطى القدرة الإنسانية، أو أن الشاعر أخرج البطل من كونه إنساناً له قدرات محدودة إلى عالم بالغيب:

**تجاوزتَ مقدارَ الشجاعة والنُّهى إلى قول قوم أنت بالغيب عالم**

فالشعراء كانت تنعت ممدوحيها بالشجاعة والعقل، وربما وصلت في ذلك إلى حد الإطلاق، غير أن سيف الدولة تجاوز الصفات الإنسانية في الشجاعة والعقل إلى درجة المعرفة بما ستؤول إليه الأمور في قابل أيامها، والإنسان في الحقيقة بمنأى عن هذه المعرفة، في حين وجد المتنبي في هذه الصفة ضرورة لبطله الذي جاز في أفعالة طاقة البشر، فجعله خارجاً عن الطبيعة الإنسانية المحدودة في فعلها وفي علمها، وهذه الصورة الرائعة لسيف الدولة تجعل منه بطلاً ملحمياً

---

[1] النابغة (ديوانه) ص: ١٢٥.

يتميز بقدرات خارقة، كما كان يتميز أبطال الملحمات اليونانية وغيرها بقدرات خارقة.

ومما يثبت إصرار المتنبي على إخراج بطله سيف الدولة من الإطار الإنساني المحدود إلى جهة الإطلاق قوله:

**وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقف كأنّك في جفن الرّدى وهو نائمُ**

فالموت كما صور الشعراء لا غالب له، إذ ليس بمقدور الحي أن يواجهه، غير أن بطلاً مذهلاً كسيف الدولة لم يقتحم لجج الموت ليعبر عن شجاعة طالما وصف بها غيره من الممدوحين، وإنما قصر عنه الموت، وعجز عن الإيقاع به وهو يقف في جفنه، فتظاهر بالنوم رعباً منه، وهذا أيضا أدخل في المعنى الأسطوري إذ استحال سيف الدولة في هذه القصيدة قاهراً للموت.

إن هذه الصورة الباهرة التي رسمها المتنبي لبطله، لم تقترن بشعور فردي، ولم تنحل عن عاطفة ذاتية، بل صهر الشاعر من خلالها جوهر الصراع بين العرب والروم، فكأن شخصية سيف الدولة تجسيد لصورة البطل ببعديها القومي والديني، في زمن كان فيه الناس أحوج ما يكونون إلى التعلق بصورة للبطولة ترجع إليهم الثقة بأمتهم، بعد أن تمزق كيان دولة بني العباس، وأصبحت ثغور العرب المسلمين عرضة لأطماع الروم، ومن هنا لم يكن نصر سيف الدولة في هذه الموقعة نصراً للحمدانيين في حلب، وإنما كان نصراً عربياً:

**تشرّف عدنان به لا ربيعة وتفتخر الدنيا به لا العواصم**

وهو نصر إسلامي أيضاً:

**هنيئاً لضرب الهام والمجد والعلا وراجيك والإسلام أنك سالم**

وكذلك لم يكن المتنبي يتحدث عن البطل بلسانه هو، وإنما تحدث بلسان الجماعة التي أحست بالظفر من جراء الصنائع العظيمة التي اختطتها يد قائد

نادر كسيف الدولة، وعلى هذا النحو لم تصور القصيدة عواطف الفرد بقدر تصويرها عواطف الجماعة، ولم تعبر عن انفعال شخصي إزاء إنجازات سيف الدولة. الكبار، بقدر التعبير عن انفعالات الجماعة بهذا النصر العظيم، من أجل ذلك كله نقول إن القصيدة ذات نفس ملحمي واضح، لأنها تؤرخ الأحداث العنيفة التي هزت الأمة مستهدفة وجودها بطريق الفن، وهذا ما يخرجها من دائرة المدائح الشعرية التي تنجم عن إعجاب الشاعر الشخصي بالممدوح إلى إطار واسع يلامس الإطار الملحمي الذي يخلد انتصارات الأمة بصورة شعرية.

**٥ ـ الاحتذاء والعدول:**

للقصيدة نظائر في الأدب العباسي، فلهذا نظن أن المتنبي قد احتذى على أسلوب أبي تمام في قصيدته التي تكلم فيها على موقعة عمورية، من الجهة التي تبرز اعتماده في فاتحة قصيدته على الحكمة، إذ بدأت القصيدتان بمقدمة حكمية موصولة بالحدث الذي عالجته كل منهما، ثم اتفقتا في الأسلوب أيضاً حيث وقف أبو تمام عند تصوير أحوال المنتصرين والمنهزمين على حدّ سواء، كذلك أبرز أبو تمام تشفيه مما أصاب عمورية، وهي الصورة نفسها التي انطوت عليها قصيدة المتنبي، حيث يصف عمورية بعدما خربها المعتصم بقوله[١]:

**ما ربعُ ميّةَ معموراً يطيفُ به ... غيلانُ أبهى رُبىً من ربعها الخَرِبِ**

**ولا الخدودُ وقد أُدْمينَ من خجلٍ ... أشهى إلى ناظري من خدِّها التربِ**

فمنظر الخراب الذي لحق بعمورية كان منظراً بهياً بعين المنتصر، ويكاد يكون أكثر بهاءً من الربوع التي كانت تجول فيها مية التي تغزل بها ذو الرمة، وكذلك كانت رؤية عمورية بعدما عفّرها المعتصم بالتراب، أحب إليه من منظر الخدود التي أدماها الخجل، وهذه الصورة التي رآها الظافر بالطبع، أما الرومي الذي اندحر فلم ير فيها ما كان رآه أبو تمام.

وكما أن المتنبي في هذه القصيدة قد حوّل نصر سيف الدولة إلى نصر ديني وقومي، كان أبو تمام أيضاً يرى في ظفر المعتصم نصراً للدين وللعرب[٢]:

---

(1) أبو تمام (ديوانه) ٢٤١/١.

(2) المصدر السابق.

**أبقيت جدّ بني الإسلام في صعد والمشركين ودار الشرك في صبب**

**لو يعلم الكفر كم من أعصر كمنت له المنية بين السمر والقضب**

**تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتقب في الله مرتغب**

وأما صورة المعتصم بوصفه البطل الذي قاد العرب إلى النصر في هذه المعركة، فقد تخطى في قوته الطاقة الإنسانية ليتحول إلى أسطورة كما حول المتنبي بطله إلى أسطورة أيضاً يقول أبو تمام:

**لم يغزُ قوماً ولم ينهض إلى بلدٍ إلا تقدمه جيش من الرعب**

**لو لم يقد جحفلاً يوم الوغى لغدا من نفسه وحدها في جحفلٍ لجب**

وأخيراً ركب الشاعران في قصيدتيهما أسلوب التضاد، وعبّرا عن عواطف الجماعة، وأرخا الأحداث الكبار التي ظفرت بها الأمة بطريق الفن، فخرجت هاتان القصيدتان عن إطار الأدب الفردي إلى الأدب الجماعي الذي يعبر عن نفسه تعبيراً ملحمياً.

❑❑



الفصل السادس

# جماليات التجاوز

## ١ ـ مفهوم الجمال:

يَفْصِلُ "هويسمان" بين علم الجمال والتاريخ، ويرى أنّهما مختلفان من حيثُ الاستشرافُ، مثلَ أن يكون للتاريخ استشرافٌ ماضوي، وللجمالِ استشرافٌ منطقي، بمعنى أنَّ المؤرخ يحاول وضع الآثار الفنية الجميلة في إطارها وَفْقَ منطقها التطوري فيشير إلى جوانب التفرد أو الاحتذاء فيها، في حين أنّ عَالِمَ الجمال لا يهتم بموضوع التقليد في نتاجات الفنّ، ولا يعنيه الحكمُ على جودتها، وإنّما ينصبُّ عمله على المعرفة الموضوعية، أو إدراك وحدة العمل في إطار التنوع؛ ذلك لأنّ تقويم النتاج الفني الذي هو عمل نقدي محكوم بالذوق أو بنواميسَ خارجةٍ عن إطار الوضعية. أما علم الجمال فقد أراد له واضعوه أن يكون تجريبياً وموضوعياً، ومن هنا حاول كثيرٌ من منظري علم الجمال فصله عن سائر العلوم كعلم النفس القائم على الذاتية المفرطة، أو الغيبية البالغة، وعلم الاجتماع الموصوف بالنسبية، وعلم الفلسفة، ليخلص إلى علم مستقل سماه "غايتون بيكون" في كتابه (مقدمة في علم الجمال الأدبي) علم الفن[١].

ومع وجود اعتراضات كثيرة إزاء اعتبار الجمال علماً؛ ذلك لأنّ الجمال موصول بالحساسية وبالذوق، ولا جدالَ في الأذواق[٢]، إلا أنّ "هيجل" كان من المدافعين عن استقلال فكرة الجمال لكونها مؤتلفة مع علم المنطق والأخلاق، وعليه فقد شاع قوله: "ينبغي أن نبدأ بفكرة الجمال"[٣]، الذي يرمي في نهاية الأمر إلى تخطي الصعوبة التي تحول دون اعتبار الجمال المرتبط بالذوق والحساسية

---

(1) هويسمان، دني (علم الجمال) ص: ١٩٨.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

والشعور موضوعاً عقلياً، ولهذا قال "هويسمان": "ينبغي أن نفلسف الأذواق، ليكون الجمال انعكاساً لقبح نادر أو روعة لا تتناهى[١].

ومؤدى كلّ ذلك أنّ منهج علم الجمال واجه جدالاً واسعاً، وليس ذلك فحسب بل إن ما رسمه علماء الجمال من أفكار توحي بتأسيس منهج عقلي يُدرس على أساسه الجمال دراسة موضوعية لا يزال بين أخذٍ ورد، فمجمل الاقتراحات في هذا الباب مجرد رؤى لم تجد طريقاً لاحبة للاستقرار، والجهود التي بذلها منظرو علم الجمال لا تعدو كونها محاولات لتحاشي الحرج والصعوبة اللذين يخلّفهما التنوع والتعدد اللامحدود الناجم عن مفهوم الجمال. إنّ ما قرره "بيكون" حول تسمية الجمال بعلم الفن، لا يغيّب الحقيقة التي تجعل من الفنان كائناً تأثرياً يتلذذ ويتذوق ويشعر ومن ثم يستسلم للإلهام والخلق، مما يحول دون اعتبار نتاجاته الفنية فكراً خالصاً، أو تأملاً محضاً، وقد كان "لامرتين" يقول: "أنا لا أفكر"[٢].

لقد أصر علماء الجمال على جعل الإحساس فكرة، فقالوا هنالك فكرة إحساسية، مثلما هناك فكرة ذهنية، وبمستطاع الفكرة الإحساسية أن تكون نداً للمفكر، من أجل ذلك تركز المنهج الجمالي على تحويل الحساسية إلى فكرة. كما استند إلى الفن، متشبهاً بالأخلاق المرتكزة على المنطق والعلم[٣].

وعلى هذا النحو أمسى المنهج الجمالي قائماً على إدراك الوحدة في الشكل المتنوع، وهذه سمة الفكر الجمالي في القرن العشرين، لهذا يقول "هويسمان": "ينبغي أن نؤسس جمالية مختبرية إذ لا مندوحة للجمالية من سلوك أحد طريقين: إما أن تغرق في ضبابية الرموز الكلامية، وإما أن تصبح علماً، وستنعدم لا محالة، ساعة تأبى أن تكون تجريبية ودقيقة ووضعية"[٤].

لقد أشار الفيلسوف اليوناني "أرسطو" إلى فكرة الجمال حين تكلم على علاقة الفن بالطبيعة، إذ زعم أنّ الفن تقليد للطبيعة، ومع أنّه لم يرسل هذه الكلمة إرسالاً مطلقاً وإنما حددها بقوله: ليس الفن تقليداً صرفاً بل يجوز أن يكون أفضلَ من الواقع[٥]، إلا أنّ فكرة المحاكاة أضحت فيما بعد تلامس كثيراً من قضايا الجمال الفني.

---

(1) المرجع السابق ص: ١١٧.

(2) المرجع السابق ص:١٢١.

(3) المرجع السابق ص: ١٢٦.

(4) المرجع السابق ص: ١٣٠.

(5) أرسطو (في الشعر) ص: ٣٣.

ومع تقدم المباحث الجمالية بطريق الفيلسوف الألماني "كانط" ولا سيما في كتابيه "نقد الحكم ١٧٩٠م" و"اعتبارات حول الشعور بالجمال والروعة ١٧٦٤م" إلا أنّها لم تستقل عن فكرة المحاكاة الأرسطية بدليل أن كانط نفسه لم يلغِ العلاقة بين الفن والطبيعة، وإنما أعاد صياغتها بصورة جديدة حين زعم" أنّ الفنّ ليس تمثيلاً لشيء جميل، وإنّما هو تمثيل جميل لشيء من الأشياء"[١]. ولقد استدرك "شارل لالو" على "كانط" ما فاته وهو يعيد تمثّل العلاقة بين الفن والواقع، فلاحظ أنّ الأشياء قد تكون قبيحة في الواقع، وعليه فإنّ الفن يصور القبح بأسلوب ممتع فيصبح أفضلَ من الواقع، وهو الأمر الذي عبر عنه "أرسطو" في قوله الآنف: يجوز أن يكون الفنُ أفضلَ من الواقع.

ومع كثرة الآراء المتصلة بمفهوم الجمال واختلافها، إلا أنّ الناس في خُلْفٍ واسع إزاء هذه الفكرة، إذ رأى كل من "ليبنتز" "وكوزان" و"هتشسن" و"دوفت باركر" أنّ الجمال "هو الوحدة مع التنوع"، فمبدأ الوحدة في الفن مطلب عقلي؛ لأنّها تمثّل الكمال أي كمال الذات، وتحقق الترابط والانسجام والتناسب والتمركز والتدرج، والوحدة شرط لتحقيق الفهم، فمن خلالها تتمكن الحواس من إدراك الجمال، كما تتصل الوحدة بالشعور الذي يأنس بها ويجد لذة في الكلام المترابط المتسلسل القائم على التناظر، ورأى بعض مَنْ تأمّل مسائل الجمال أنّه لا يَكْمُنُ في الانسجام المطلق، ففي الخطوط المتوازية مثلاً جمال ناجم عن التوافق، ولكن يستحسن أن تتخللها خطوط مختلفة الطول، أو خطوط شبيهة بها ليكون هنالك شيءٌ من التنوع، من أجل ذلك جعلوا الجمال في الوحدة مع التنوع، وقد قال العقاد في وصف الجمال: "ليس بالحرية التي لا يمازجها نظام ولا يحيط بها قانون" [٢]. وقد ربط المثاليون الجمال بالفضيلة على نحو ما صنع "أفلاطون"، في حين قرن النفسانيون الجمال بأثره في النفس، وقد تكلم أصحاب مبدأ اللذة على الجميل المتصل بالمتعة فقالوا: كلّ ما هو لذيذ جميل بالضرورة، والعقليون رأوا أنّ "العاطفة الجمالية ليست لذة جسدية ولا تأثراً عادياً ولا أحلاماً عاطفية ولا غيبوبة، لكنها لذة قائمة على استعمال العقل المتفتح وَفْقَاً لقوانين الطبيعة، وهي متعة الفكر النامي المتسع في صوره الأساسية متصلاً اتصالاً قوياً بعقل آخر، يحفزه الجهد والإرادة" [٣].

---

[1] اليافي، عبد الكريم (دراسات فنية) ص: ٣٢.

[2] غريب، روز (النقد الجمالي) ص: ٣٩.

[3] المرجع السابق ص: ٤٣.

لقد اختلف العلماء على تباين مذاهبهم في تحديد فكرة الجمال، وأثاروا كثيراً من الأفكار الجمالية في الواقع، إلا أنهم اتفقوا على أن الجمال إنما يتحقق في الفن فأطلق بيكون اسم علم الجمال على علم الفن.

**٢ ـ التوافق والانسجام:**

أظهر ما يكون التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى وبين الشكل والمضمون، وهو الأمر الذي من شأنه أن يحصر شرط البلاغة في الإيجاز حيناً وفي التطويل حيناً آخر، فإذا زادت الألفاظ على المعاني فليس الكلام مما يستجاد، وهو المقصود بالهذر والثرثرة اللفظية، وإذا جاءت الألفاظ بقدر المعاني ففي ذلك مؤشر على التوازن والانسجام، وإن فاضت المعاني على الألفاظ فذلك شأو لا يبلغه إلا البليغ. ومعنى ذلك أن الكلام الذي يريد أن يحقق شرط الجمال ينبغي أن تأتي ألفاظه على قدر معانيه، فهذا هو المعيار الخاص بجودة الكلام، أما إذا جاز المتكلم هذا الحد كان ذلك من المؤشرات الدالة على التجاوز المستحسن الذي يكسب الكلام طاقات جمالية هائلة، ولا عجب أن يكون المتنبي من الشعراء القلائل الذين قطعوا في أشعارهم مسافات تفوق القياس نحو الجمال الفني المتمثل بتجاوز الحد المألوف في التعبير الشعري، مدللاً بذلك على أن تقييدات الصناعة الشعرية لم تقهر الإبداع في نتاجاته، يقول في مدح سيف الدولة [(١)]:

| | |
|---|---|
| **عَذْلُ العواذِلِ حولَ قلبِ التائِهِ** | **وهوى الأحبَّةِ مِنهُ في سودائِهِ** |
| **يشكو المَلامُ إلى اللوائِمِ حرَّهُ** | **ويَصُدُّ حينَ يلمنَ عن برحائِهِ** |
| **وبمهجتي يا عاذلي الملكُ الذي** | **أسخَطْتُ كلَّ النّاسِ في إرضائِهِ** |
| **إنْ كان قد مَلكَ القلوبَ فإنَّهُ** | **مَلَكَ الزّمانَ بأرضه وسمائه** |
| **الشمسُ من حساده والنصر من** | **قُرنائِهِ والسيفُ من أسمائه** |
| **أين الثلاثةُ من ثلاثِ خِلالِهِ** | **من حسنه وإبائه ومضائِه** |
| **مضت الدّهورُ وما أتينَ بمثله** | **ولقد أتى فعجزن عن نظرائه** |

---

(1) المتنبي (ديوانه بشرح العكبري) ص: ١/١.

كان نفر من النقاد كما يشير العكبري، قد أخطأ حين عدَّ قول المتنبي في البيت الأول "التائه" ضرباً من التصريع طلباً للتناظر الصوتي مع القافية "سودائه"، إذ المتنبي لم يرد التصريع هنا، ذلك لأن الهاء في قوله "سودائه" أصلية وليست من حروف القافية [١]. وهذا يعني أن التوافق الصوتي بين "التائه" و"سودائه" لم يكن من باب التصنع والتعمل، أو هو من ضرورات النظم، مما يدل على أن الانسجام هنا تولد مع القصيدة أو أنه جزء من تشكيلها، ولم يكن علامة صناعية فيها.

إن تركيز المعنى في النص استدعى ضرباً من التكرار اللفظي دون أن تكون هنالك زيادة لفظية تفيض عن المعاني، بل أدى التكرار دلالة إضافية من شأنها أن تبرز المعنى الدقيق الذي أراد المتنبي أن يلامسه هنا وفحواه أن عذل العواذل لا يؤثر في الحب الذي استقر في سويداء قلبه.

ثم يدقق في المعنى الذي تصحبه دقة في اللفظ من خلال الضغط على محور التكرار ليقول في البيت الثاني: إن لوم اللائمين ليس بوسعه أن يلامس قلبه المحترق بالحب خوفاً من حرارة مهجته الحارقة. ويبلغ التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى غايته في البيت الخامس حيث يشير إلى أن الشمس تحسده لأثره العظيم في الأرض، والنصر من قرنائه، والسيف من أسمائه، وهذه الثلاثة هي دونه، مع أنها تتعلق ببعض خلاله، إذ هو يفوق الشمس ضياء، ويتجاوز النصر إباءً، والسيف مضاءً، وهنا يتجلى التجاوز في رسمه صورة البطل التي بدت الأشياء والأمثلة دونه، فالشمس مثال للضياء والنصر مثال للإباء، والسيف مثال للمضاء، غير أن الممدوح جاز المثال ليكون كل ما في الوجود دونه.

النص إذن على غاية من التوافق، إذ المتنبي قد حشد من الألفاظ ما ينسجم مع الموضوع، فاختار الألفاظَ الجزلةَ القويةَ الموحية الدالة على الممدوح وعلى مكانته في نفسه، وقد آثر أن يؤدي مديحه بألفاظ الغزل، من أجل ذلك ذكر "العذل، القلب، الهوى، الملام، البرحاء، المهجة" وهي مذكورة في باب التغزل والنسيب، في موضوع المديح، وقد جمع إليها ما يخص المعاني المدحية مثل "الملك، النصر، السيف" ليحدث توافق آخر بين مجموعتين من الألفاظ أراد المتنبي أن يؤصل علاقة جديدة بينها على اعتبار أنه أجراها تحت موضوع واحد وهو المديح المتصل بالغزل أو الحب.

---

[1] المصدر السابق.

**التناسب:**

التناسب في النتاج الأدبي صفة ملازمة للشكل والبناء، والشعر الذي يسعى لتحقيق التناسب معني بتقسيم الكلام على أجزاء مثل أن يكون مقسوماً بين مقدمة وقلب وخاتمة، وهذه الأقسام ينبغي أن تكون متناسبة من حيث الطول، فلا تطول المقدمة إطالة تبعث على السأم والملل، أو أن تؤخر الموضوع الذي من أجله تنظم القصيدة، فالمقدمة تكون عادة قصيرة، وأما الموضوع فوجب أن يستوفي المطلوب، وهذا التوزيع موصول بالمنطق الذي يألف توزيع الكلام على أجزاء متناسية مترابطة.

إن شعر المتنبي عامة يحيل على مبدأ التناسب، فهو من الشعراء الذين أجادوا في القصيد، دون تركيز واضح على المقطعات التي تحمل على الوهم بأن الشعر ومضات خاطفة تلبية لخواطر الوجدان، فالقصيدة عنده تامة تستوفي موضوعاتها الفنية، ثم إنها ذات بناء مكتمل تنصهر فيها الأجزاء وتتابع الأقسام بما يلبي مطلب العقل والقلب معاً. وعليه فإن لصنيع المتنبي في بناء القصيدة حرفة لا تطرح كل ما تناهى إلى سمعه وبصره من أفانين البناء الذي عمل المتقدمون على إيجاده، وفي الوقت نفسه لا تستقر عنده القصيدة وفق البناء الموروث، بل نجد كل ذلك مؤسساً على محور من التجاوز، فالمتنبي لا يعمد إلى تجاوز هيكل الشعر السابق فحسب، بل نجده يعمد إلى تجاوز هيكل شعره هو ليكون الشعر عنده صيغة من صيغ الانزياح الدائم.

إن النظرة الموسعة إلى الشكل الفني الذي سيقت من خلاله القصيدة يدل على شيء من الاعتدال، بمعنى أنه ليس مقصراً في القصيد وليس مطيلاً، كما أن مقدمات قصائده متناسبة في حجمها وموضوعات القصائد، فلم يسرف في إطالة المقدمات، ولم تكن القصيدة في الأعم الأغلب مترهلة في شكلها بل كانت تمثل جرعة واحدة تأتي عادة على غاية من التسلسل، وهو في ذلك ينقل القارئ من جزء إلى جزء انتقالاً ميسراً لا عنت فيه ولا جور، ثم إنه يرعى حدود الموضوعات بصورة تنم على دقة صنعته وتنظيم فكره، فالقصيدة لا تشكو من قفزات غير مسوغة، أو من نسيج غير مترابط. والجدول الآتي الذي يحصي عدد قصائده التي تزيد في أبياتها على عشرين بيتاً وفي موضوعات مختلفة يدل على كل ذلك:

| الصفحة التي وردت فيها القصيدة في شرح العكبري | موضوعها | عدد أبياتها | قافيتها | موضوع المقدمة وعدد أبياتها |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| ١. ص: ١/١ | إجازة أبيات السهل | ٢٥ | الهمزة | لا يوجد |

| الصفحة التي وردت فيها القصيدة في شرح العكبري | موضوعها | عدد أبياتها | قافيتها | موضوع المقدمة وعدد أبياتها |
|---|---|---|---|---|
| ٢. ص: ١٢ | في مدح الأوراجي | ٤٧ | = | مقدمة غزلية ١٢ بيتا |
| ٣. ص: ٣١ | تهنئة كافور | ٢٤ | = | لا يوجد |
| ٤. ص: ٣٦ | في هجاء كافور | ٣٦ | = | نسيب وفخر ١٨ بيتاً |
| ٥. ص: ٤٩ | في رثاء يماك | ٣١ | الباء | لا يوجد |
| ٦. ص: ٥٦ | في مدح سيف الدولة | ٤٥ | = | نسيب وطلل ١٣ بيتاً |
| ٧. ص: ٧٥ | = | ٤٢ | = | لا يوجد |
| ٨. ص: ٧٦ | في رثاء خولة | ٤٤ | = | = |
| ٩. ص: ١٠٩ | يرد على سيف الدولة | ٤٤ | = | = |
| ١٠. ص: ١٠٩ | في مدح العجلي | ٣٩ | = | طلل ونسيب ١٥ بيتاً |
| ١١. ص: ١٣٧ | في مدح ابن مكرم التميمي | ٤٢ | = | تفاخر بالنفس ٢٢ بيتاً |
| ١٢. ص: ١٤٧ | في مدح طاهر بن الحسين العلوي | ٤٠ | = | نسيب وفخر وشكوى ١٢ بيتاً |
| ١٣. ص: ١٥٩ | في مدح كافور | ٤٦ | = | نسيب وفخر ١٩ بيتاً |
| ١٤. ص: ١٧٦ | = | ٤٧ | = | شكوى ١٦بيتاً |
| ١٥. ص: ١٨٨ | = | ٤٣ | = | نسيب وفخر ١٩ بيتاً |
| ١٦.ص: ٢٠٤ | في هجاء ضبة | ٣٦ | = | لا يوجد |
| ١٧. ص: ٢١٠ | تعزية | ٣٥ | = | لا يوجد |
| ١٨. ص: ٢٢٤ | في مدح أحمد بن عمران | ٤٠ | التاء | نسيب ١١ بيتاً |
| ١٩. ص: ٢٣٧ | في مدح مساور الرومي | ٣٤ | الحاء | نسيب ١٢ بيتاً |
| ٢٠. ص: ٢٦١ | في مدح سيف الدولة وتعزية | ٢٧ | الدال | لا يوجد |
| ٢١. ص: ٢٦٨ | = | ٤٤ | = | نسيب وفخر ١٥ بيتاً |
| ٢٢. ص: ٢٨١ | =وتهنئة | ٤٢ | = | لا يوجد |
| ٢٣. ص: ٢٩٣ | في الفراق | ٤٢ | = | = |
| ٢٤. ص: ٣١٣ | فخر قالها في صباه | ٣٦ | = | = |
| ٢٥. ص: ٣٢٧ | في مدح شجاع بن محمد المنبجي | ٤٠ | = | نسيب ١٠ أبيات |
| ٢٦. ص: ٣٤١ | قال في حبسه يمدح السلطان | ٢٨ | = | نسيب ٦ أبيات |
| ٢٧. ص: ٣٥٣ | في مدح التنوخي | ٤٣ | = | نسيب ١١ بيتاً |
| ٢٨. ص: ٣٦٦ | في مدح بدر بن عمار | ٢٠ | = | لا يوجد |
| ٢٩. ص: ٣٧٣ | في مدح محمد بن سيار | ٣٧ | = | الفخر بالذات ١٥ بيتاً |
| ٣٠. ص: ٣٨٤ | في الفراق | ٣٧ | = | لا يوجد |
| ٣١. ص: ٢ /١٩ | في مدح كافور | ٤٨ | = | الشكوى ١٨ بيتاً |

| الصفحة التي وردت فيها القصيدة في شرح العكبري | موضوعها | عدد أبياتها | قافيتها | موضوع المقدمة وعدد أبياتها |
|---|---|---|---|---|
| ٣٢. ص: ٣١ | في كافور | ٢٨ | = | لا يوجد |
| ٣٣. ص: ٣١ | في مدح كافور | ٣٠ | = | شكوى ١٠ أبيات |
| ٣٤. ص: ٤٧ | في مدح ابن العميد | ٤٠ | = | لا يوجد |
| ٣٥. ص: ٥٩ | = | ٤٢ | = | شكوى ١٣ بيتاً |
| ٣٦. ص: ٧٠ | في مدح عضد الدولة | ٤٧ | = | طيف ١٣ بيتاً |
| ٣٧. ص: ١٠٠ | في مدح سيف الدولة | ٦٦ | الراء | لا يوجد |
| ٣٨. ص: ١١٥ | نسيب وفخر ومدح قالها في صباه | ٣٥ | = | نسيب ٩ أبيات |
| ٣٩. ص: ١٤٨ | في مدح علي بن أحمد الانطاكي | ٤١ | = | فخر ١٨ بيتا |
| ٤٠. ص: ١٦٠ | في مدح ابن العميد | ٤٧ | = | نسيب ١٦ بيتاً |
| ٤١. ص: ١٧٣ | في مدح ابن صالح الكاتب | ٣٨ | الزاي | فخر ١٣ بيتا |
| ٤٢. ص: ١٩٣ | في مدح الطروسي | ٣٠ | السين | نسيب ٩ أبيات |
| ٤٣. ص: ٢٠٧ | في مدح الحسين بن حمدان | ٣٦ | الشين | الشكوى ٥ أبيات |
| ٤٤. ص: ٢٢١ | في مدح سيف الدولة | ٤٩ | العين | الحكمة ٦ أبيات |
| ٤٥. ص: ٢٣٥ | في مدح علي بن أحمد الخراساني قالها في صباه | ٣١ | = | نسيب ١٠ أبيات |
| ٤٦. ص: ٢٤٩ | في مدح التنوخي | ٤١ | = | نسيب ١٢ بيتا |
| ٤٧. ص: ٢٥٩ | في مدح عبد الواحد بن العباس الكاتب | ٣٧ | = | نسيب ١١ بيتاً |
| ٤٨. ص: ٢٦٨ | في رثاء فاتك | ٤٠ | = | لا يوجد |
| ٤٩. ص: ٢٨٢ | في مدح أحمد بن الحسين القاضي | ٣٨ | الفاء | نسيب ١٠ أبيات |
| ٥٠. ص: ٢٩٤ | في مدح سيف الدولة | ٤٠ | القاف | نسيب و فخر ١٠ أبيات |
| ٥١. ص: ٣٠٤ | = | ٤٣ | = | نسيب ١٣ بيتاً |
| ٥٢. ص: ٣١٧ | = | ٤٧ | = | نسيب ٧ أبيات |
| ٥٣. ص: ٣٣٢ | في مدح شجاع بن محمد | ٢٥ | = | نسيب وحكمة ١٤ بيتاً |
| ٥٤. ص: ٣٤١ | في مدح ابن إسحاق التنوخي | ٢٧ | = | نسيب ٩ أبيات |
| ٥٥. ص: ٣٥٣ | وصف | ٢٨ | = | لا يوجد |
| ٥٦. ص: ٣٦٢ | في مدح علي بن حسين بن حمدان | ٣٩ | = | نسيب ٩ أبيات |
| ٥٧. ص: ٣٨٥ | في مدح عضد الدولة | ٤٤ | الكاف | لا يوجد |
| ٥٨. ص: ٣ /٨ | في رثاء والدة سيف الدولة | ٤٥ | اللام | حكمة ٧ أبيات |
| ٥٩. ص: ٢١ | في مدح سيف الدولة | ٥٢ | = | نسيب ١٠ أبيات |
| ٦٠. ص: ٣٤ | = | ٢٨ | = | لا يوجد |
| ٦١. ص: ٤٣ | في رثاء أبي الهيجاء | ٣٢ | = | لا يوجد |

| الصفحة التي وردت فيها القصيدة في شرح العكبري | موضوعها | عدد أبياتها | قافيتها | موضوع المقدمة وعدد أبياتها |
|---|---|---|---|---|
| ٦٢. ص: ٥٣ | في مدح أبي الهيجاء | ٤١ | = | طيف ١٢ بيتا |
| ٦٣. ص: ٦٥ | وصف | ٣٠ | = | لا يوجد |
| ٦٤. ص: ٧٥ | في مدح أبي الهيجا | ٤٨ | = | نسيب ١٣ بيتاً |
| ٦٥. ص: ٩٥ | في مدح سيف الدولة | ٦٦ | = | نسيب ١١ بيتاً |
| ٦٦. ص: ١١١ | = | ٤٣ | = | لا يوجد |
| ٦٧. ص: ١٢٣ | يعزي سيف الدولة | ٤١ | = | لا يوجد |
| ٦٨. ص: ١٣٤ | في مدح سيف الدولة | ٤٥ | = | لا يوجد |
| ٦٩. ص: ١٤٨ | = | ٤٢ | = | نسيب ١٥ بيتاً |
| ٧٠. ص: ١٦٢ | في مدح سعيد المنبجي | ٢٦ | = | نسيب ٧ أبيات |
| ٧١. ص: ١٨٠ | في مدح شجاع بن محمد المنبجي | ٢٩ | = | نسيب ٩ أبيات |
| ٧٢. ص: ١٩١ | في مدح عبد الرحمن الأنطاكي | ٣٧ | = | طلل ١٣ بيتاً |
| ٧٣. ص: ٢٠١ | يصف كلبا | ٢٨ | = | لا يوجد |
| ٧٤. ص ٢٠٩ | في مدح بدر بن عمار | ٤٤ | = | نسيب وفخر ١٠ أبيات |
| ٧٥. ص ٢٢١ | = | ٤٦ | = | نسيب وفخر ١٥ بيتاً |
| ٧٦. ص: ٢٣٢ | = | ٤٩ | = | نسيب ٣ أبيات |
| ٧٧. ص: ٢٤٩ | في مدح القاضي أبي الفضل الأنطاكي | ٤٣ | = | نسيب ١٤ بيتاً |
| ٧٨. ص: ٢٦٤ | في مدح أبي العشائر | ٣٨ | = | نسيب وفخر ٢٠ بيتاً |
| ٧٩. ص: ٢٧٦ | في مدح أبي شجاع فاتك | ٤٦ | = | لا يوجد |
| ٨٠. ص: ٢٨٩ | في مدح أبي الفوارس دلير بن لشكروز | ٤٠ | = | نسيب وحكمة ١٠ أبيات |
| ٨١. ص: ٢٩٩ | في مدح عضد الدولة | ٤٩ | = | نسيب ١٠ أبيات |
| ٨٢. ص ٣١١ | وصف | ٦١ | = | لا يوجد |
| ٨٣. ص: ٣٢٥ | في مدح سيف الدولة | ٤٢ | الميم | نسيب ٦ أبيات |
| ٨٤. ص ٣٥٠ | = | ٤٢ | = | لا يوجد |
| | | | | |
| ٨٥. ص: ٣٦٢ | في عتاب سيف الدولة | ٣٧ | = | = |
| ٨٦ ص: ٣٧٨ | في مدحه | ٤٦ | الميم | حكمة ٢ بيتان |
| ٨٧. ص: ٣٩٣ | = | ٣١ | = | لا يوجد |
| ٨٨. ص: ٤ /٦ | قال في صباه يتغزل ويفخر | ٣٤ | = | نسيب ١٦ بيتاً |
| ٨٩. ص: ١٥ | آخر قصيدة في مدح سيف | ٥٥ | = | حكمة |

| الصفحة التي وردت فيها القصيدة في شرح العكبري | موضوعها | عدد أبياتها | قافيتها | موضوع المقدمة وعدد أبياتها |
|---|---|---|---|---|
| | الدولة | | | ٤ أبيات |
| ٩٠. ص ٣٤ | قال في صباه يفتخر | ٣١ | = | لا يوجد |
| ٩١. ص: ٤٧ | في مدح الحسين بن إسحاق التنوخي | ٣٩ | = | نسيب ١١ بيتاً |
| ٩٢. ص: ٥٨ | في مدح على بن إبراهيم التنوخي | ٤٤ | = | لا يوجد |
| ٩٣. ص: ٦٩ | في مدح المغيث بن علي العجلي | ٤٣ | = | شكوى وحكمة ١٩ بيتاً |
| ٩٤ ص ٨١ | في مدح عمر بن سليمان الشرابي | ٣٩ | = | نسيب ١٢ بيتاً |
| ٩٥. ص ٩٣. | في مدح علي بن أحمد الخراساني | ٤٣ | = | حكمة ٨ أبيات |
| ٩٦. ص ١٠٢ | في رثاء جدته | ٣٤ | = | لا يوجد |
| ٩٧. ص ١١٠ | في مدح أبي محمد بن طغج | ٣٦ | = | نسيب وفخر ١٤ بيتاً |
| ٩٨. ص ١٢١ | في هجاء ابن كيغلغ | ٣٦ | = | حكمة بيت واحد |
| ٩٩. ص ١٣٤ | في مدح كافور | ٤١ | = | نسيب وفخر ١٢ بيتاً |
| ١٠٠. ص ١٤٢ | يتشوق إلى الشام | ٤٢ | = | لا يوجد |
| ١٠١. ص ١٤٢ | في رثاء فاتك | ٣٩ | = | = |
| ١٠٢. ص: ١٧٤ | في مدح سيف الدولة | ٤٩ | النون | حكمة ١٠ أبيات |
| ١٠٣. ص ١٩٥ | في مدح بدر بن عمار | ٤١ | = | نسيب ٨ أبيات |
| ١٠٤. ص: ٢٠٩ | في مدح أبي عبد الله محمد القاضي الأنطاكي | ٤٢ | = | حكمة ونسيب ١٦ بيتاً |
| ١٠٥. ص ٢٢٠ | في مدح سعيد بن عبد الله | ٤١ | = | نسيب ١٠ أبيات |
| ١٠٦. ص: ٢٣٢ | قوم نعوه في مجلس سيف الدولة | ٢٥ | = | لا يوجد |
| ١٠٧. ص: ٢٤٢ | في كافور | ٢٧ | = | = |
| ١٠٨. ص: ٢٥١ | في مدح عضد الدولة | ٤٨ | = | وصف شعب بوان ١٧ بيتاً |
| ١٠٩. ص: ١٦٩ | في مدح عضد الدولة | ٤٩ | الهاء | نسيب ٢٠ بيتاً |
| ١١٠. ص ٢٨١ | في مدح كافور | ٤٧ | = | حكمة ونسيب ١٢ بيتا |

**قراءة الجدول:**

إن النظرة المتأملة للجدول السابق تشف عن صنيع أبي الطيب في بناء القصيدة وهندستها من الناحية الفنية والموضوعية بصورة تظهر نسق الموضوعات وحجم القصيدة والآلية التي تصمم وفقها وهنا ينبغي تقييد بعض الملاحظات:

١. إن عدد القصائد المحدد بـ (١١٠) قصيدة تزيد عدد أبيات القصيدة الواحدة على عشرين بيتاً هو مجموع ما نظمه المتنبي طوال حياته، وقد استغنينا عن ذكر المقطعات والقصائد التي يقل عدد أبياتها عن عشرين بيتاً بسبب اختفاء المعالم البنائية في القصائد القصار والمقطعات، كما أن عددها قليل قياساً بعدد القصائد التي تزيد على عشرين بيتاً، إذ لا تزيد نسبة القصار عن خمس وثلاثين بالمئة، وهذا يعني أن أبا الطيب لم يكن من أصحاب المقطعات بل من المقصدين.

٢. إن القصيدة الكاملة عند المتنبي تترجح بين (٢٠ و ٦٦) بيتاً، فهي معتدلة، فقصائده لا تعد من مطولات القصائد، وتكاد تكون قصيدة المدح عنده من أوفى شعره من حيث الطول، إضافة لكونها الغرض الأساسي عنده، فمن بين ما أثبتناه في الجدول الآنف بلغ عدد مدائحه (٧٩) قصيدة، في حين بلغ عدد مرثياته (٩) قصائد، ولم يبق للموضوعات الأخرى من وصف وفخر وهجاء وغيرها إلا (٢٢) قصيدة.

٣. لا تظهر المقدمات بوضوح إلا في مدائحه، وعادة ما يكون موضوع المقدمات في المدائح النسيب الممتزج بالمفاخرة. والمقدمة تتناسب من حيث عدد أبياتها والقصائد التي جاءت بين يديها، ويترجح عدد أبيات المقدمات بين (٢ و١٢) بيتاً إلا في حالات نادرة تطول المقدمة لتبلغ (٢٠) بيتاً كما هو الحال في القصيدة التي مدح فيها عضد الدولة البالغة (٤٩) بيتاً.

٤. إن إيثار المتنبي التوسل بالنسيب في مدائحه رسم جرت عليه القصائد العربية منذ عهد امرئ القيس أو حتى منذ عهد من هو أقدم منه أعني المهلهل بين ربيعه الذي بدأ بذكر الديار والدمن والنساء في فواتح شعره ليجعل من ذلك سبباً لذكر الظعائن ثم يصف أو يمدح أو يتفاخر، غير أن جهة الانزياح تظهر عند المتنبي في مزجه النسيب بالفخر بالذات، فهنالك صيغ طاغية في مقدمات المتنبي فحواها أنه يجعل من نفسه موضوعاً للمقدمة وقد جاء ذلك في أكثر من (١٠) مقدمات، والجديد عنده أن يستقل موضوع الفخر بالنفس في بعض المقدمات التي وضعها بين يدي مدائحه، وهذا انزياح آخر عن النسق المعروف في البناء الشعري.

٥. هنالك بعض القصائد في موضوعات مختلفة تستغني عن المقدمات، ولا سيما في القصائد القصار، وقد استغنت قصيدة طويلة واحدة عدد أبياتها (٦٦) بيتاً عن المقدمات، وهذا بحد ذاته مؤشر دال على أن الحال النفسية وراء

هذا الانزياح، إذ الشاعر لم يتمكن من مراعاة النسق الفني في البناء لما كان يعانيه من أزمات حالت دون اتباعه الرسم المعروف في الصناعة الشعرية، وعلى كل حال فإن ذلك لا يمثل ظاهرة عنده تمكن من القول إنه ثار مثلاً على منهج القصيدة العربية القائمة على تنويع الموضوعات وتقسيم الكلام على مقدمة وغرض وخاتمة.

٦. يمكن القول: إن أغلب قصائد المديح عند المتنبي توافر لها عنصر التناسب من الجهة التي تشي بأن حجم المقدمة كان يناسب حجم الموضوعات، فلم تطل المقدمة لتطغى على الموضوع، وإنما جاءت في عدد أبياتها مناسبة لعدد أبيات القصيدة عامة، فالمقدمات عادة تحتل في الغالب ثلث حجم القصيدة إلا في النادر حيث تختصر إلى بيتين أو تطول لتبلغ (٢٠) بيتاً، في حين كانت أكثر مقدماته لا تزيد على عشرة أبيات في القصائد التي تبلغ (٤٠) بيتاً.

**التوازن:**

التوازن من لوازم الطبيعة والفن على حدّ سواء، لما له من أثر موجب في النفس التي تنفر من الاضطراب والخلل والقلقلة في الأشكال والألوان والصور، ففي الفن كما هو الشأن في الطبيعة يؤدي التوازن وظيفة جمالية حين يوحي بالانضباط والسكينة والدعة والتناظر، لهذا قيل إن الجمال هدوء وانضباط لأنه يبعث على الراحة والمسرة والارتياح، في حين دخل الصخب والهياج والعنف تحت إطار الجلال والروعة [١]، وقد انتبه النقاد العرب إلى ما يحدثه التوازن في الشعر من لذة وبهجة في النفس لارتباطه بالمسموع فقال ابن طباطبا العلوي: "والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرُّهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل" [٢].

---

[1] غريب، روز (النقد الجمالي) ص: ١٥٧.

[2] ابن طباطبا (عيار الشعر) ص: ٥٨.

وشعر المتنبي في أغلبه قائم على التوازن والتناظر وأظهر ما يكون ذلك في قوله [1]:

١. مغاني الشِّعبِ طيباً في المغاني — بمنزلة الرَّبيعِ من الزّمانِ

٢. ولكنَّ الفتى العربيَّ فيها — غريبُ الوجهِ واليدِ واللِّسانِ

٣. ملاعب جِنَّةٍ لو سار فيها — سليمانٌ لسار بترجمانِ

٤. طبتْ فرسانَنا والخيلَ حتّى — خشيتُ وإن كَرُمنَ من الحِرانِ

٥. غدونا تنفُضُ الأغصانُ فيه — على أعرافها مثلَ الجُمانِ

٦. فسرت وقد حجبنَ الشَّمسَ عني — وجئنَ من الضِّياء بما كفاني

٧. وألقى الشّرقُ منها في ثيابي — دنانيراً تفرُّ من البَنان

٨. لها ثمرٌ تُشيرُ إليكَ منها — بأشربةٍ وقفن بلا أواني

٩. وأمواهٌ يصلُّ بها حصاها — صليلَ الحلي في أيدي الغواني

١٠. ولو كانت دمشقَ ثنى عناني — لبيقُ الثّرْدِ صينيُّ الجِفانِ

١١. يلنجوجي ما رُفعتْ لضيفٍ — به النيرانُ ندّيُّ الدُّخانِ

١٢. يُحلُّ به على قلبٍ شجاعٍ — ويَرحَل منهُ عن قلبٍ جبان

١٣. منازلُ لم يزل فيها خيالٌ — يشيعني إلى النّوَّبَنْدَ جانِ

١٤. إذا غنى الحَمَامُ الورقُ فيها — أجابته أغانيُّ القيانِ

١٥. ومن بالشِّعبِ أحوج من حَمَامٍ — إذا غنّى وناحَ إلى البيانِ

١٦. وقد يتقاربُ الوصفانِ جِدّا — وموصوفاهما متباعدانِ

١٧. يقول بشِعْبِ بوانٍ حصاني — أعن هذا يُسارُ إلى الطعانِ

فالتوازن حاصل في القصيدة الآنفة من جهة التناظر الموسيقي وما يوفره الوزن العروضي (البحر الوافر) والقافية (المتواتر) من إمكانات تضبط مجالات الإيقاع الصوتي المنتظم في النص، لما له من أثر بالغ في السمع الذي يميل إلى الانتظام والهدوء والسكينة كما قال ابن طباطبا، ومن الواضح أن التناظر الناجم

---

[1] ديوانه ٤ /٢٥٤.

عن الوزن العروضي سمة عامة للشعر العمودي المنظوم بحسب البحور الخليلية، غير أن السمة الفارقة للقصيدة تحددت بالإيقاع الفريد الذي عبرت به القصيدة عن نفسها، فقد اختار المتنبي من الألفاظ ما يفيد التناغم والائتلاف والتناظر وقد ظهر ذلك في التكرار اللفظي، في الأبيات ( ١. ٣. ٩. ١٤. ١٦) ويزيد من انتظام الكلام الذي وإن كان موزوناً أي مقسوماً بين تفعيلات متناظرة، إلا أن التكرار هنا ضاعف من الطاقة الموسيقية التي استوفت كامل قدراتها التأثيرية بالتكرار اللفظي.

لم يكن التكرار هنا لازماً لتقوية جانب الخطاب، وإنما جاء ضرورة لضبط الإيقاع فتحول إلى عنصر يفيد التوازن بين الأبيات كما هو الشأن في البيت الثالث حين عبرت فيه كلمة (سار) في الصدر والعجز عن تجاوب موسيقي واضح رُدَّ فيه العجز على الصدر بصورة تشي بأن الدفقة الشعورية الواردة في الشطر الثاني منوطة بدفقة مماثلة في الشطر الأول لتطفح من خلال ذلك الإحساسات المترعة بالإيقاع الصوتي الذي يحيل على إيقاع لوني تشي به الصور البصرية المتتابعة في عموم النص، ثم يأتي الجناس ليثبت الجانب الإيقاعي متضافراً مع القافية لتسبح القصيدة بكاملها في بحر من الطاقات الصوتية المتناظرة.

**التدرج:**

كان من أثر انشغال المتنبي بالفكرة وضوحُ الجانب الحكمي في شعره عامة، وكان الحاتمي قد صنف رسالة أحصى فيها من معاني المتنبي الشعرية ما وافق فيه كلام أرسطو، والمسألة المهمة في هذا الموضوع أنه وإن كانت هناك صلة بين معاني المتنبي وأفكار أرسطو، إلا أن الفارق الأساسي الذي يمكن أن ندركه هنا أن المعاني والأفكار عند المتنبي مصبوغة بأصباغ الشعر قبل كل شيء، بمعنى أن إغراقه في الحكمة لم يلغ الجانب الشعري عنده، أو أن المعاني الحكمية عنده إنما تلوح خلف وشاح فني دائماً، من أجل ذلك لم تتحول القصيدة عنده إلى متون فلسفية، وهذا وإن دل على مهارته الفنية التي مكنته من صهر الأمثولة أو الحكمة في قالب شعري إلا أنه انزياح واضح عن نسق سحيق جرت في أثنائه قصائد العرب في سياقات بعيدة عن الفلسفة وعن الفكر عبر تاريخها المتقدم، ولما جاء أبو الطيب وربما كان أبو تمام قد مهد له هذه الطريق، أوجد لقاء بين الفلسفة والشعر.

من أجل ذلك اكتسبت القصيدة عامة في شعر المتنبي صفة التدرج والتتابع حيث تواردت معانيه وأفكاره على جانب مذهل من الترتيب، فليس لديه قفزات غير مسوغة في عموم شعره، بل هنالك تدرج انساقت فيه المعاني والأفكار على نحو ينم على تنظيم فكره وسعة عقله وثقافة واسعة يقول [١]:

**يقول لي الطبيبُ أكلتَ شيئاً ... وداؤكَ في شرابك والطعامِ**

**وما في طبِّهِ اني جوادٌ ... أضرَّ بجسمه طولُ الجَمَام**

**تعوَّد أن يُغَبّرَ في السَّرايا ... ويدخلَ من قتامٍ في قتامِ**

**فأُمْسكَ لا يُطالُ لـه فيرعى ... ولا هو في العليقِ ولا اللِّجام**

**فإنْ أمرض فما مَرِضَ اصطباري ... وإنْ أحممْ فما حُمَّ اعتزامي**

**وإنْ أسلمْ فما أبقى ولكن ... سلمتُ من الحِمامِ إلى الحمامِ**

**تمتعْ من سهادٍ أو رقادٍ ... ولا تأملْ كرىً تحتَ الرِّجام**

**فإنَّ لثالث الحالين معنى ... سوى معنى انتباهك والمنام**

إن المعاني هنا مرتبة ترتيباً يؤدي تلقائياً إلى الأمثولة أو الحكمة التي جاءت في نهاية النص، بمعنى أن المعنى الحكمي المتمثل بالبيت الأخير لم يقحم إقحاماً، وإنما جاء على هيئة نتيجة طبيعية للمعنى الشعري، وهنا نتبين دقة الصناعة عند المتنبي إذ استطاع أن يذيب الفكرة في قلب القصيدة لتغدو الحكمة جزءاً من الشعر، ولم يكن يبلغ ذلك لولا عنايته البالغة بعنصر التدرج والتتابع.

### الأثر والتعبير العاطفي:

يرى علماء الجمال أن جمال الفن أشد تأثيراً في النفس من جمال الطبيعة، لأن الجمال الفني مُؤَلَّفٌ مُختارٌ واعٍ متقنٌ متعلق بالصنعة، وقيمته لا تتصل بالنافع كما هو الشأن في الجمال الطبيعي، ذلك لأن جمال الفن يمتاز بميله إلى الإبداع والطرافة والانحراف عن الأصل [٢]، وقد زعم كروتشي أن التعبير العاطفي لا علاقة لـه بالفن، لأنه متصل بالمبالغة والغلو والتشويش والاضطراب والفن عنده

---

[1] المتنبي (ديوانه) ص ٤ /١٤٨.

[2] غريب، روز (النقد الجمالي) ص: ٢٧.

شكل ونظام [١]، وقد كان بودلير ينكر العاطفة في الشعر أيضاً، والمقصود بالعاطفة هنا الإثارة والهياج والمبالغة كما هو الشأن في النتاجات الأدبية التي تبالغ في عرض المباذل والمقابح والمآسي، وتمعن النظر في المفاتن، وتعمد إلى المغالاة في تصوير المشاهد الدامية والقتل والتعذيب، تلك التي تحيل التأثر إلى ضرب من الألم فتنتفي اللذة الجمالية على أثره.

والأدب الرفيع لا يهبط بالعاطفة إلى هذا المستوى، وإنما يعبر عن العاطفة الإنسانية من خلال التصاوير والأخيلة والإيحاءات، فمن هذه الجهة يرتقي بالعاطفة الإنسانية ويهذبها لتتحول إلى عنصر مكون للفن.

ومن العجب أن المتنبي مع أنه من أبرز الشعراء احتفالاً بالفكرة إلا أنه كان كثير الاحتفال بالعاطفة الإنسانية وقد تجلى ذلك في موضوعات الرثاء على نحو خاص، يقول في رثاء جدته [٢]:

**لك الله من مفجوعة بحبيبها ... قتيلةُ شوقٍ غيرَ ملحقها وصما**

**أحِنُّ إلى الكأسِ التي شربت بها ... وأهوى لمثواها التراب وما ضمَّا**

**أتاها كتابي بعد يأسٍ وَتَرْحةٍ ... فماتت سروراً بي فمت بها همَّا**

**تعجَّبُ من خطِّي ولفظي كأنّها ... ترى بحروف السَّطر أغربَةً عُصما**

**وتلثمه حتّى أصار مِدَادُهُ ... محاجرَ عينيها وأنيابها سُحما**

من الواضح أن النص الآنف يجسد العاطفة الإنسانية بصورتها الفنية الشفافة، وهي صورة تقوم على تجاوز باهر، فالمتنبي خرق فيها المعهود في أمرين:

الأول حين جعل جدته تموت من أثر حب وشوق لا يورثها وصماً أي ذنباً، مميزاً الشوق الذي يكون بداعي الحب بين رجل وامرأة خارج نطاق الزواج وهو حب فيه شبهة لأنه غير مشروع من جهة الدين، من الشوق الذي يكون مشروعاً بين الأم وابنها أو الجدة وحفيدها، وهذا المعنى الأخلاقي الديني قلما انتبه إليه الشعراء، والثاني أن المتنبي لم يتأسف على موت جدته كما جرت العادة وإنما جعل نفسه قتيلاً للهم الذي باغته حين نقل إليه خبر وفاة جدته، أما الجدة فماتت

---

(1) المرجع السابق.

(2) ديوانه ص: ٤ / ١٠٢.

سروراً بكتابه الذي بعثه إليها وهذا معنى طريف خرق فيه المتنبي المعهود. وعليه رفع المتنبي من شأن العاطفة الإنسانية في موضوع الرثاء ليصور الحي بما أصيب به من خطب بمقام الميت، محطماً بذلك جدر الحزن والتأسف والعزاء والتأبين وهي المعاني المشهورة في هذا الباب ليقوم الرثاء عنده على جانب المشاركة، لا بل تقاسم الخطب الذي يصيب الحي بمثل ما يصاب به الميت.

❑❑

## الخاتمة

بعد الفصول الستة التي وضحت لنا صور التجاوز في شعر أبي الطيب يمكن القول: إن سر تميز المتنبي يتركز حول نقاط عدة، يمكن إجمالها فيما يأتي:

١. لم يكن المتنبي في شخصه وفي شعره مبدعاً يحفل بالنسق أو بالنمط السائد إلا ما كان من دواعي الصناعة الشعرية، وهذا يفسر لنا مسألة مهمة فحواها أنه مع تطاوله على الأعراف الفنية المتصلة بعناصر التكوين الشعري إلا أنه لم يثر على شكل القصيدة مثلاً، فذلك الشكل لم يمسه تعديل يذكر في ضوء نزوعه المحموم إلى التجاوز، ولهذا الأمر دلالة واضحة تتمثل بكون الشكل الفني لم يشكل عائقاً أمام سؤال الإبداع والتفرد، مما يضيء جوانب مشكلة قديمة حديثة لا يزال المبدعون يتحدثون عنها وهي تلك المتصلة بقضايا الشكل الفني وضرورات تجاوزه ليفسح المجال أمام الإبداع معبراً عن ذاته متحرراً من قيود الشكل الشعري، ولعل المشكلة وجدت في عصرنا الحالي بعض المقترحات التي انتقلت إلى حيز التنفيد بطريق شعراء قصيدة التفعيلة وأصحاب قصيدة النثر، وقد كان الفريقان يسعيان بصورة حثيثة لإطلاق الشعر من قيوده الشكلية: الوزن والقافية بصورة جزئية عند أصحاب التفعيلة وبصورة كلية عند الحداثيين، غير أن الإبداع الشعري بعد ذلك لم يكن بصحة وعافية، ولا تزال التجارب الحداثية تشكو من وجود متقبلين يكسبون تلك التجارب مشروعية حقيقية. مما يدل بصورة لا تقبل جدالاً أن تلك المحاولات لا تعدو كونها صيحة في واد، بمعنى أن أزمة الشعر المتخيلة لم تكن في حال من الأحوال ناجمة عن عقم الشكل الشعري التقليدي، بدليل أن ذلك الشكل لم يقيد فرادة أبي الطيب وهو على رأس الشعراء المجددين في زمانه.

٢. يكاد ينحصر تجديد أبي الطيب في المعاني والألفاظ والأفكار والصور دون الموضوعات والأشكال، فتجدد المعاني جاء بطريق مقارعة معاني سابقيه ومن ثم توليد دلالات جديدة مستوحاة من سابقيه، وهذا هو الأسلوب الحقيقي للتطور، بمعنى أنه لم يقطع الصلة بين معانية ومعاني سابقيه بل نظر فيها وأضاف إليها، ومن جهة اللغة لم تنقصه الثقافة اللغوية غير أنه أحس بعامل

التطور الذي من شأنه أن يوسع مجالات المعنى مع محدودية الألفاظ فنزع إلى المجاز، وقد وجد في ذلك وسيلة للتعبير عن معانيه الواسعة ضمن الألفاظ المحددة، وقد حاول النزوع إلى لفظ غير مستخدم وتعبير غير مألوف، وقد بلغ حداً أبعد من كل ذلك حين عمد إلى الإشارات والرموز والأساطير كل ذلك ليحيط بمعانيه الواسعة ويدل على ثقافته الغزيرة. ومن جهة الأفكار أوجد لقاء بين الفلسفة والشعر فتحققت له مصداقية القول بأنه من حكماء الشعراء، ومن جهة الصور لامس علاقات غير مألوفة، فباعد بين المشبه والمشبه به، وحطم مفهوم المقاربة بين المستعار والمستعار منه فكان لذلك على رأس الشعراء المحدثين الذي خرجوا على عمود الشعر الذي أقر بالعلاقات التي تنظم الوصف والتشبيه والاستعارة والائتلاف.

٣. إن المتنبي للأسباب المذكورة آنفاً يمثل حالاً شعرية فريدة، وتجربة احتلت حيزاً واسعاً في الذاكرة الأدبية العربية، ومن الممكن أن يكون مثالاً ومجالاً للاحتذاء في عصرنا الحالي ولا سيما أن الشعر العربي قد وصل إلى طريق يخشى أن تكون مسدودة، كل ذلك حفاظاً على الشعر الذي نريد له عدم الفناء وقد قيل: لا تدع العربُ الشّعرَ حتّى تَدَع الإبلُ الحنينَ.

❑❑

# المصادر والمراجع


١. القرآن الكريم.
٢. ابن الأثير (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) تحقيق بدوي طبانة وأحمد الحوفي ط٢ دار نهضة مصر.
٣. أرسطو (فن الشعر) نقل أبي بشر متى، تحقيق: شكري عياد طبع في القاهرة ١٩٦٥م.
٤. الألوسي، محمود شكري (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) شرح محمد بهجة الأثري ط القاهرة ١٣٤١هـ.
٥. البديعي (الصبح المنبي عن حيثية المتنبي) تحقيق مصطفى السقا وآخرين دار المعارف مصر ١٩٦٣م.
٦. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ديوان) تحقيق محمد عبده عزام ط دار المعارف ١٩٥٠م.
٧. الثعالبي (يتيمة الدهر) تحقيق مفيد قميحة ط١ الكتب العلمية بيروت ١٩٧٣م.
٨. الجرجاني، عبد القاهر (دلائل الإعجاز) تحقيق محمد رشيد رضا دار المعرفة ببيروت ١٩٨١م.
٩. ابن جعفر، قدامة (نقد الشعر) تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ط١ مكتبة الكليات الأزهرية ١٩٧٨م.
١٠. الحاتمي (الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي) تحقيق محمد يوسف نجم دار صادر بيروت ١٩٦٥م.
١١. حرب، علي (التأويل والحقيقة) ط دار التنوير بيروت ١٩٨٥.
١٢. حسين، طه (مع المتنبي) ط١ دار المعارف بمصر.
١٣. ابن رشد (فصل المقال) تحقيق محمد عمارة ط دار المعارف بمصر ١٩٧٢م.
١٤. ابن رشيق القيرواني (العمدة) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط٥ دار الجيل بيروت ١٩٨١م.
١٥. ريكور (نظرية التأويل) ترجمة سعيد الغانمي المغرب ٢٠٠٠م.
١٦. أبو زيد، نصر (فلسفة التأويل) ط دار النوير بيروت ١٩٨٣م.
١٧. شاكر، محمود (المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا) مطبعة المدني بمصر ١٩٨٧م.
١٨ صبحي، محيي الدين ( شاعرية المتنبي في نقد القرن الرابع) منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٨٣م.

١٩. صليبا، جميل (المعجم الفلسفي) ط بيروت ١٩٨٣م.
٢٠. ابن طباطبا العلوي (عيار الشعر) تحقيق: عبد العزيز المانع، نشر مكتبة الخانجي بمصر.
٢١. ابن عباد، الصاحب (الكشف عن مساوئ المتنبي) تحقيق حسين آل ياسين مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٥م.
٢٢. عبد المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية) ط بيروت ١٩٩٣.
٢٣. عبيدات، عدنان (الاتجاهات النقدية عند شراح شعر المتنبي القدماء) ط وزارة الثقافة الأردنية ٢٠٠٢م.
٢٤. عزام، عبد الوهاب (ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام) ط٣ دار المعارف بمصر.
٢٥. العقاد، عباس محمود (الأعمال الكاملة) طبع دار الكتاب اللبناني ١٩٨٠م.
٢٦. العميدي (الإبانة عن سرقات المتنبي) تحقيق إبراهيم الدسوقي دار المعارف بمصر ١٩٦١م.
٢٧. الغذامي، عبد الله (الخطيئة والتكفير) طبع النادي الأدبي والثقافي بجدة.
٢٨. غريب، روز (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي) طبع دار الفكر العربي ببيروت.
٢٩. أبو فراس الحمداني (ديوانه) تحقيق سامي الدهان المعهد الفرنسي بدمشق ١٩٤٥م.
٣٠. ابن قتيبة (تأويل مشكل القرآن) تحقيق السيد أحمد صقر ط٣ المكتبة العلمية بيروت ١٩٨١م.
٣١. قصبجي، عصام (نظرية النقد الأدبي) نشر دار القلم العربي بحلب ١٩٨٠م.
٣٢. المبرد (الكامل) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار نهضة مصر بلا تاريخ.
٣٣. المتنبي (التبيان في شرح الديوان للعكبري) تحقيق مصطفى السقا وآخرين ط دار المعرفة ببيروت.
٣٤. ابن المعتز (البديع) تحقيق كراتشوفسكي ط دار المسيرة ببيروت ١٩٨٢م.
٣٥. هويسمان، دن (علم الجمال) ترجمة ظافر الحسن نشر دار عويدات بيروت ١٩٨٣م.
٣٦. أبو هيف، عبد الله (قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٠٠٤م.
٣٧. الواد، حسين (المتنبي والتجربة الجمالية) تونس ١٩٩١م.
٣٨. ابن وكيع (المنصف) تحقيق محمد يوسف نجم ط بيروت ١٩٦٩م.
٣٩. اليافي، عبد الكريم (دراسات فنية في الأدب العربي) طبع في دمشق ١٩٧٢م.

# فهرست الموضوعات

❑❑